



ОЛЬГА ТУРЫШЕВА

ВИНА КАК ПРЕДМЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ:
Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ,
Ф. КАФКА,
Л. ФОН ТРИЕР

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Ольга Турышева

ВИНА КАК ПРЕДМЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ:
Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ,
Ф. КАФКА, Л. ФОН ТРИЕР

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2017

УДК 82:1
ББК Ш401
Т 897

Научный редактор
доктор филологических наук, профессор Н. В. Пращерук

Рецензенты:
Т. А. Касаткина, доктор филологических наук,
заведующий отделом теории литературы Института
мировой литературы им. А. М. Горького РАН;
А. В. Долин, кинокритик и киновед, Москва

Турышева, О. Н.

Т 897 Вина как предмет художественной мысли : Ф. М. Достоевский,
Ф. Кафка, Л. фон Триер : [монография] / Ольга Турышева. –
Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 152 с., [10 с. цв. ил.].

ISBN 978-5-7996-2084-4

Книга посвящена художественной рефлексии о таком феномене эмоциональной жизни человека, как вина. Вопрос исследуется на материале отдельных произведений трех художников, в творчестве которых данная тема нашла свое концептуальное выражение, став ядром их антропологических систем. Это Ф. М. Достоевский, Ф. Кафка и современный датский режиссер Л. фон Триер. Тема вины находит в их творчестве принципиально разное воплощение, что позволяет автору поставить вопрос том, какие изменения происходят в сфере осмысления вины в искусстве XIX–XXI веков и каковы основания этих изменений.

Для специалистов гуманитарного профиля.

УДК 82:1
ББК Ш401

На обложке:
кадр из фильма Ларса фон Триера «Догвилль»

ISBN 978-5-7996-2084-4

© Турышева О. Н., 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
<i>Глава 1. Достоевский.....</i>	<i>16</i>
1.1. Философия вины в романе «Братья Карамазовы»: вина как залог рая.....	16
1.2. Рецептивный разворот.....	22
1.3. Аргумент от противного	26
<i>Глава 2. Кафка.....</i>	<i>41</i>
2.1. Герой Кафки в ситуации обвинения: вина как фактор «нескончаемого несчастья».....	41
2.2. От «Свадебных приготовлений...» к «Превращению»	49
2.3. Письма к Фелиции.....	61
<i>Глава 3. Ларс фон Триер.....</i>	<i>74</i>
3.1. «Золотое сердце»: вина как основа любви, милосердия и жертвы	75
3.2. USA: милость как источник вины	88
3.3. «Депрессия»: в аду вины.....	106
Заключение	141
Список библиографических ссылок	144

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вина – один из самых описанных и в то же время самых непроясненных феноменов эмоциональной жизни человека. Непроясненных в том смысле, что, являясь предметом мощной рефлексивной традиции, переживание вины понималось и понимается в совокупности самых противоположных значений: от присвоения ему созидательного содержания до признания его фактором, разрушающим цельность человеческой жизни и саму жизнь. Данный парадокс усиливается тем, что его присутствие обнаруживает себя подчас даже в рамках творчества одного художника, решающего вопрос о смысловом потенциале вины.

Книга и посвящена художественной рефлексии о вине, рефлексии, нашедшей свое выражение в литературе и кинематографе, но при этом непосредственно сопряженной с религиозной и философской мыслью. Первоначально проясним те понятийные позиции, на которых будут выстраиваться наши размышления.

Полагая предметом исследования художественную мысль о вине, мы подразумеваем под виной не сам изображенный проступок, но его переживание героем, ставшее результатом проделанной им внутренней работы. Нас интересует герой, осознающий свою вину как *«реальность, существующую в [его] отношениях с миром, вверенным ему в его жизни (выделено нами. – О. Т.)»* [Бубер]. Мартин Бубер, на чье определение мы ссылаемся выше, называл описанную форму вины онтической. В таком понимании вина у него противопоставлена психоаналитической трактовке, в рамках которой та рассматривается как результат невротического вытеснения, как чувство, требующее от аналитика погружения в археологию субъекта или всего человеческого сообщества. Так, Фрейд, напомним, исходя из такого понимания вины, искал ее истоки в нарушении древних запретов и страхе наказания.

Бубер актуализирует иную ситуацию, в рамках которой происхождение вины внятно ее носителю, связывается им с определенным действием (или бездействием) и становится мучительным явлением его *реального* бытия в силу работы его самосознания. Это и есть вина, обладающая онтическим статусом.

Художественное представление экзистенциальных проявлений такой вины и является предметом нашего интереса. Важнейшими элементами, проясняющими специфику художественной мысли об онтической вине, мы считаем характер изображения героя, являющегося носителем вины, и особенно сюжетное оформление его истории. Литературный или кинематографический текст эстетически завершает историю взаимоотношений с миром человека, принимающего на себя вину за причастность к нарушению в нем порядка. В своем художественном воплощении эта история получает определенный вектор развития и определенную развязку, а по характеру развития и завершения сюжета вполне возможно судить о той концепции вины, которую моделирует текст, а именно о том, как в нем осмысляется переживание человеком своей теневой стороны: как фактор саморазрушения и погружения в ад («ад виновности», по выражению П. Рикёра [Рикёр, с. 576]) или, наоборот, как фактор самосозидания, обретения свободы, подлинности бытия и «рая в сердце» (Ф. Достоевский).

Хорошее подспорье для анализа специфики художественного воплощения этого переживания может составить философская типология вины. В этом плане актуальность приобретают такие ее формы, выделенные в философской мысли, как вина метафизическая, экзистенциальная и этическая [Гришина; Соломатин].

В определении **метафизической вины** мы будем опираться на традицию ее понимания как формы переживания, являющегося имманентным фактом человеческого сознания. Такая вина является не следствием личного волеизъявления человека, но следствием его *судьбы* или *природы*, самой причастности к человеческому роду. В этом плане метафизическая вина описывается в философии как вина априорная, нерукотворная, бессубъектная,

предзаданная. В рамках античной логики она связывается с проклятием рока (как, например, в мифе об Эдипе, который в невольных преступлениях осуществил предназначенную судьбу), а в рамках христианской логики – с представлением о природном, врожденном характере человеческой греховности, унаследованной им от прародителей, нарушивших запрет Бога. В библейском повествовании о грехопадении Адама и Евы концепция метафизической вины находит свое абсолютное выражение, превращаясь под пером Августина Блаженного в важнейший христианский догмат. С этой точки зрения миф об Адаме подробным образом анализирует Поль Рикёр в работах «Виновность, этика, религия» и «Символика интерпретации зла», ставших главами его книги «Конфликт интерпретаций». Предпринятая французским философом герменевтика мифа о первородном грехе и позволяет ему рассматривать библейское повествование в качестве символа изначальности человеческой вины, ее укорененности в самой его природе. В реконструкции П. Рикёра понятие первородного греха символизирует идею о том, что зло не обладает самостоятельным бытием, а исходит от человека: «Символ Адама прежде всего и главным образом передает утверждение о том, что человек является если не абсолютным источником, то по меньшей мере точкой зарождения зла в мире. Через человека грех вошел в мир... <...> Человек – инициатор и распространитель зла» [Рикёр, с. 379, 383]. Так, пишет П. Рикер, миф утверждает метафизическую вину каждого человека, его изначальную «инфицированность» злом. В требовании признания человеком собственной ответственности (вопреки стремлению искать внешний источник зла и связывать его с могуществом мира), по мысли Рикёра, и состоит «прямой смысл», «ортодоксальная интенция» библейского понятия первородного греха [Там же, с. 382].

В религиозной и философской традиции источником метафизической вины мыслилась не только природа человека или его судьба, но и изначально данная ему *свобода*. Миф об Адаме акцентирует свободу как условие грехопадения («Зло всегда

начинается со свободы», – комментирует этот смысловой элемент библейского сказания П. Рикёр), но не условие осознания вины (в мифе о грехопадении условием осознания вины становится наказание). Ветхозаветный рассказ, наоборот, подчеркивает трудность признания ответственности: Адам, напомним, указывает на Еву, пытаясь отвести от себя гнев Божий, а Ева, в свою очередь, указывает на искусителя.

Тема сопряженности вины и свободы развита у И. Канта. По Канту, человек обречен испытывать вину – и именно в силу того, что априори наделен свободой выбора: будучи изгнан из рая, он перешел «из-под опеки природы в состояние свободы» [Кант, с. 50], приняв вину как ее условие и основание. Поэтому, читаем в работе «Предполагаемое начало человеческой истории», «свое неприглядное настоящее [человек] должен всегда приписывать себе и своему собственному выбору... в своих горестях он не должен... винить Провидение... Свои собственные проступки он также не вправе приписывать первородному греху своих праотцов. <...> Совершенные им проступки он вполне основательно должен признать своими собственными и в силу этого считать единственно себя самого виновным во всех бедствиях, происшедших из-за злоупотребления разумом» [Там же, с. 58].

Еще один непосредственно связанный с предыдущими вариант определения метафизической вины в философской традиции состоит в ее понимании как феномена *долга и ответственности*. Тема вины как осознанного долга также описана у Канта – и в связи с размышлениями о свободе. Как пишет исследователь этой темы, «свобода [у Канта] есть следование долгу (“категорическому императиву”, “сверхъестественному внутреннему воздействию”) под руководством собственного разума. Вина есть осознание долга, осознание того, что ты должен был сделать, но не сделал. Немецкое слово *die Schuld* имеет два значения: 1) долг, обязательство; 2) вина. Сказать “Я должен” – то же самое, что сказать “Я свободен” и “Я виновен”. По отдельности каждое из этих утверждений бессмысленно» [Сакутина].

Однако в мысли XX–XXI веков акценты относительно соотношения долга – свободы – вины оказались расставлены по-иному: долг, будучи также осмыслен как источник вины, в то же время в рамках новой логики выводит свободу за рамки системы, построенной Кантом. Недаром современный философ Аарон Шустер фрейдовское «влечение к смерти» обозначает как «влечение к долгу», сближая его с переживанием вины и интерпретируя его как результат «эксплуатации» психической жизни господствующей идеологией: «Долг не просто убивает нас – он к тому же еще и самая распространенная форма, которую сегодня принимает влечение к смерти; это способ капитализма эксплуатировать и сковывать тот разлом психики, который Фрейд обозначил [в понятии Танатос]» [Schuster; Проблемы с удовольствием].

Тот же аспект в понимании вины встречаем у П. Рикёра в размышлениях о «совестливом сознании». По мысли философа, переживание вины, источником которого является идея долга, может обернуться проклятием виновного человека. «Совестливые люди, – пишет П. Рикёр, – запутываются в лабиринте предписаний, из которого нет никакого выхода. Обязательность для них приобретает сложный, многозначный характер, что находится в явном противоречии с простотой и скромностью заповеди о любви к Богу и всем людям; совестливое сознание... постоянно сомневается в правильности собственных поступков. <...> Вместе с [совестливостью] мы вступаем в ад виновности. <...> Виновность обнаруживает, таким образом, проклятие, тяготеющее над жизнью в виде закона... [она] становится обвинением без обвинителя, судом без судей, анонимным приговором. Виновность превращается в описанное Кафкой нескончаемое несчастье» [Рикёр, с. 576–577]. Впрочем, в данном случае уместна была бы и ссылка на Фрейда, описавшего чувство вины перед требованиями законов и предписаний в качестве основы такого переживания, как «недовольство культурой».

Все приведенные трактовки метафизической вины так или иначе акцентируют ее универсальный, всеобщий, внятный каждому человеческому существу характер, а также единство ее содер-

жания. Это вина, характеризующая само бытие человека, вмененная ему свыше (Богом, законом, культурой) и переживаемая как вина всех и перед всеми.

Из вышеперечисленных концепций самый актуальный контекст в творчестве художников, о которых пойдет речь, составляет библейский миф о первородном грехе. Как мы будем иметь возможность убедиться, изображение героя, обременившего себя виной, у выбранных авторов непосредственно связано с характером их взаимоотношений с религиозной традицией, абсолютизовавшей вину в качестве своего важнейшего положения. Мы увидим, что понимание вины в искусстве, соотносящемся с этой традицией, может как опираться, так и отталкиваться от нее в пафосе критического несогласия. В последнем случае художественная мысль со всей очевидностью обращается к ницшеанскому опыту «переоценки ценностей», предпринятому в трактате «Антихрист». Напомним, что в этом сочинении Ф. Ницше христианская метафизика вины объявляется «ложью от начала и до конца, лишенной какой бы то ни было психологической реальности». Разрывая кантовскую связку «виновен – значит, свободен», Ницше, наоборот, утверждает, что вина препятствует осуществлению свободы и «придуман[а] для того, чтобы сделать невозможными науку, культуру, возвышение, благородство человека» [Ницше, с. 240].

Другая форма переживания вины, нашедшая свое художественное воплощение в творчестве художников, о которых пойдет речь, это **вина экзистенциальная**. Это обозначение имеет разное смысловое наполнение в разных философских дискурсах. Так, собственно экзистенциальная философия в данном понятии подразумевает вину за то, что Ж.-П. Сартр в книге о Ш. Бодлере называет экзистенциальным преступлением. По Сартру, это преступление, совершенное против самого себя и состоящее в примирении с невоплощенностью, нереализованностью собственного «я», в неспособности осуществить свой «экзистенциальный проект» [Сартр]. Э. Фромм определяет экзистенциальную вину подобным образом: это вина за отказ от собственной свободы и согласие на самореа-

лизацию по общепринятым шаблонам [Фромм]. В размышлениях И. Ялома такая вина характеризуется как «темная сторона ответственности» человека перед самим собой: «Мы виновны в той же степени, в какой ответственны за себя и свой мир. <...> Вина интимно связана с возможностью, или потенциальностью. Когда “зов совести” услышан (зов, возвращающий нас к осознанию своего “аутентичного” модуса бытия), мы неизменно “виновны” – виновны постольку, поскольку потерпели неудачу в осуществлении аутентичной возможности» [Ялом, с. 313].

Сопрягая данную форму вины с ответственностью перед собой, философская мысль подчеркивает связь этого переживания с потребностью в творческом, свободном осуществлении человеком своего собственного пути. Поэтому осознание такой вины представляется конструктивным переживанием: оно стимулирует отказ от неподлинного, навязанного другими выбора, и следовательно, самоузнавание, самопонимание и преобразование самого себя и своей жизни. Недаром Ялом определяет экзистенциальную вину как «зов изнутри, который... мог бы стать нашим проводником к личностной самореализации» [Там же, с. 323].

Иная традиция понимания экзистенциальной вины связывает ее со способностью человека возлагать вину за нарушение порядка на самого себя, а не делегировать ее другому. Так, по М. Буберу, экзистенциальная вина – это реальная вина, которую «личность принимает на себя как личность и в личной ситуации». Бубер создает это понятие в противовес психоаналитическому пониманию вины как переживания, вытесненного в глубины бессознательного. Экзистенциальная вина – это вина принятая и признанная. При этом, решаясь на признание собственной вины, человек, как пишет Бубер, открывает свою подлинную сущность и «решает стать тем, что он есть, и в качестве того, кто становится таковым, решается установить подлинные отношения с миром» [Бубер]. Поэтому ответственное признание вины перед другими приближает человека к себе самому, компенсируя тем самым вину и перед самим собой. Бубер, таким образом, размышляя об экзистенциальной вине, не

противопоставляет вину перед собой и вину перед другими, как это делают, например, Ж.-П. Сартр и И. Ялом. Экзистенциальный характер в его системе может носить вина как перед собой, так и перед миром. Ее главная характеристика состоит в способности к самообвинению (вне зависимости от того, какое преступление подразумевается – перед собой или перед другим). В то же время общим для этих разных трактовок экзистенциальной вины является понимание ее как переживания, обращенного к истинному «я» человека и обеспечивающего осуществление его подлинности.

Еще одна форма вины, выделяемая современной философией и психологией, это **этическая вина**. В данном случае подразумевается переживание ответственности за проступок, совершенный по отношению к другому человеку. Выделение данного понятия актуально только в аспекте обозначения специфичности этого переживания по отношению к метафизической и экзистенциальной вине. Причем в сопоставлении с экзистенциальной виной эта дифференциация возможна только в том случае, если под последней подразумевается переживание, в основе которого лежит страдание по причине нереализованности своих собственных возможностей. Понимание же экзистенциальной вины у М. Бубера уже содержит в себе компонент страдания по причине вреда, нанесенного другому.

Таким образом, существующая типология вины открывает важность учета в анализе данного переживания по крайней мере двух аспектов: первый касается вопроса о содержании вины (за *что* переживается вина), второй – вопроса о том, *перед кем* переживается вина. В этом плане *метафизическая вина* – это вина за несовершенство всех, или проклятие судьбы, или обреченность на свободу и ответственность – перед Богом, законом и всем миром. *Экзистенциальная вина* (как она понимается в экзистенциальном дискурсе) – это вина за неполноту собственного бытия и недостаточную самореализацию – перед собой. *Этическая вина* – это вина за реальный проступок – перед другим. И в этом понимании, повторим еще раз, этическая вина смыкается с тем значением, которое М. Бубер подразумевал в понятии «экзистенциальная вина».

Вопрос о вине мы исследуем на материале отдельных произведений трех художников, в творчестве которых данная тема нашла свое концептуальное выражение, став ядром их антропологических систем. Это Ф. М. Достоевский, Ф. Кафка, Л. фон Триер. Выбор этих фигур связан также и с тем, что их художественные миры непосредственно связаны друг с другом, и связь эта обеспечивается читательской активностью более поздних художников: и Кафка, и фон Триер не просто были хорошо знакомы с сочинениями Достоевского, но и прямо опирались на его образы и идеи, о чем свидетельствуют вовсе не однократные и достаточно прозрачные аллюзии на слово русского романиста в их творчестве. В этом плане высказывание Э. Канетти о том, что Кафка «насквозь пропитан Достоевским», вполне допустимо и в отношении Ларса фон Триера [Канетти].

Сознательный характер отсылки к произведениям Достоевского подтверждается и собственными признаниями этих художников. Так, Кафка делился с Фелицией Бауэр переживанием «настоящего кровного родства» с Достоевским – наряду с Г. Клейстом, Г. Флобером и Ф. Грильпарцером («als meine eigentlichen Blutsverwandten») (в письме от 2 сентября 1913 года) [Kafka, 1967, S. 310]. Думается, что Ларс фон Триер, говоря о своих взаимоотношениях с Достоевским, вполне мог произнести нечто подобное. Его «родство» с русским романистом было замечено и критикой: в самых разных публикациях о фон Триере уже неоднократно прозвучала мысль о том, что он является современным наследником Достоевского.

Как бы подтверждая правомерность такого сравнения, Ларс фон Триер в одном из поздних интервью произносит фразу о том, что прочитал «всего Достоевского». И хотя данное признание может быть сочтено преувеличением (в духе целого ряда гротесков и гипербол датского режиссера, среди которых, например, знаменитое «Я лучший режиссер в мире»), серьезность и глубина его размышлений над словом Достоевского не подлежат сомнению, в первую очередь в силу концептуальной значимости реминисценций из русского классика в его фильмографии. Эти реминисценции имеют у Л. фон Триера как тематический, так и сюжетный формат.

Так, более ранние произведения Триера по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии христоподобного человека, губящего себя самого в сострадании и жертве: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов трилогии *Golden Heart Trilogy* (*Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (*Idiots*) (1998) *Dancer in the Dark* (2000))¹. Философская проблематика «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых» с очевидностью подразумевается в дилогии *USA* (*Dogville* (2003), *Manderlay* (2005))², а фильмы трехчастного цикла *Depression Trilogy* (*Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011), *Nymphomaniac* (2013)) содержат в себе целый комплекс «достоевских» мотивов и ситуаций, заставляя вспомнить и иступленный надрыв Настасьи Филипповны, и претензии «насмешливой природе» Ипполита Терентьева, и «самоиспеление на огне плотских страстей» Свидригайлова и Ставрогина (М. Эпштейн), и подлую казуистику подпольного человека, и бунт против Божьего мира Ивана Карамазова.

Близость художественных миров Достоевского и Кафки, с одной стороны, и Достоевского и фон Триера, с другой, уже неоднократно была проговорена в научной и критической мысли. При этом, если тема «Достоевский и Кафка» имеет обстоятельное научное решение³, то феномен влияния Достоевского на Л. фон Триера до сих пор не получил развернутого осмысления, будучи представлен лишь самыми лаконичными высказываниями и наблюдениями⁴, несмотря на то, что творчество датского режиссера уже стало предметом целого ряда монографических исследований⁵. Также не получил своего описания и факт опоры Л. фон

¹ «Золотое сердце» (Рассекая волны) (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000)).

² «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005).

³ См., например: [Joseph; Dodd; Sarrote; Рысаков; Лескова, 2015; Киселёва]; см. также библиографический обзор: [Криницын].

⁴ См., например: [Лунгин; Долин, 2015; Эпштейн; Долин, 2011а; Костенко; Кармалова; Бельтцер; Bradatan].

⁵ См., например: [Долин 2007, 2015; Lumholdt; Orth, Staiger, Valentin; Tiefenbach].

Триера на творчество Ф. Кафки, в то время как кафковские реминисценции с очевидностью просматриваются в структуре фильмов «Европа» и «Эпидемия»⁶. Интересно, что роман Кафки «Америка», сюжет которого Ларс фон Триер «зеркально повторяет» в «Европе» [Долин, 2015, с. 42], в свою очередь, подразумевает авторское (кафковское) воспоминание о Достоевском, что лишний раз подчеркивает сопряженность образных систем трех художников.

В рамках данного сочинения мы ограничимся обращением только к одному тематическому аспекту, связующему художественные миры Ф. Достоевского, Ф. Кафки и Л. фон Триера: это решение темы вины. С одной стороны, общность этой темы особым образом акцентирует соотнесенность их творчеств, с другой, она находит в текстах этих художников принципиально разное воплощение, причем эта разность вырабатывается в контексте диалога Кафки и фон Триера с Достоевским. Последнее представляется нам особенно важным, так как дает повод для размышлений над тем, какие изменения происходят в сфере осмысления вины в искусстве XIX–XXI веков и каковы экзистенциальные основания этих изменений. В форме предварительного замечания отметим также то, что художественное решение темы вины предпринимается у Достоевского, Кафки и фон Триера в рамках разных мировоззренческих позиций: православной (Достоевский), иудаистской (Кафка) и атеистической, сформировавшейся в опыте разочарования в христианстве как католического, так и православного извода (Л. фон Триер)⁷. Но во всех случаях художественная рефлексия о вине так или иначе связана с мифологией первородного греха, разные оттенки осмысления которой в творчестве этих трех художников мы выделим в ходе анализа.

В книгу вошло несколько опубликованных в других изданиях фрагментов, посвященных творчеству Ф. Кафки и Л. фон Триера.

⁶ Об этом в форме кратких констатаций см. в книге: [Долин, 2015. с. 36, 42, 43, 52].

⁷ По свидетельству биографов фон Триера, разочаровавшись в католицизме, он пережил увлечение православием, очевидно, в период интереса к творчеству Достоевского.

Однако темой вины произведения избранных художников объединяются впервые. В контексте такого угла зрения нам пришлось пересмотреть некоторые ранее предложенные трактовки, особенно кинотекстов Л. фон Триера. Такой поворот в понимании мы рассматриваем как свидетельство продуктивности выбранной методологической стратегии, соединившей в пространстве решения одной темы трех названных литераторов.

Глава 1

ДОСТОЕВСКИЙ

1.1. Философия вины в романе «Братья Карамазовы»: вина как залог рая

Концепция вины в творчестве Ф. Достоевского находит свое самое прямое и завершенное выражение в романе «Братья Карамазовы», хотя черты ее проявляются и в более ранних произведениях («Преступление и наказание», «Бесы»). Основу этой концепции составляет идея о том, что «все перед всеми и за всех виноваты», и признание этой вины является главным условием обретения рая в душе и «на всем свете». В романе «Братья Карамазовы» эта мысль находит свое постепенное оформление в речах старца Зосимы, записанных Алешей Карамазовым: от фрагмента к фрагменту жития старца она становится все объемнее, ярче и выразительнее, свидетельствуя о своей непосредственной связи со святоотеческой традицией осмысления вины как радостного события внутренней жизни¹.

В первом фрагменте («О юноше, брате старца Зосимы») в речах умирающего Маркела переживание вины «перед всеми за всех и за все» осмысливается как неперемненное основание рая. Рай здесь понимается как особая радость души, проявляющая себя в умилении перед красотой, славой и тайной Божьего мира: «Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал на всем свете рай» [Достоевский,

¹ У свт. Игнатия Брянчанинова читаем: «Самоукорение... умалит пред нами и закроет от нас недостатки и согрешения ближних, примирит ко всем человекам и к обстоятельствам, соберет рассеянные по всему миру помыслы в делание покаяния, доставит внимательную, исполненную умиления молитву, воодушевит и вооружит непреодолимую силою терпения. <...> При самоукорении [человек] увидит... себя грешником из грешников и погрузится, как в бездну, в постоянное умиление» [Брянчанинов].

1991, т. 9, с. 324]. В прежнем нежелании знать эту «великую тайну» Маркел и кается, «радуясь и весь трепеща любовью». В его мироощущении вина оказывается тем ключом, которым открываются двери рая для постигшего эту мысль сердца: «Мне ведь самому хочется... виноватым быть... Пусть я грешен перед всеми, зато и меня все простят, вот и рай. Разве я теперь не в раю?» [Там же, с. 325]. В этой реплике Маркела понимание рая наполняется еще и переживанием возможного единения с миром на почве всеобщего прощения.

Мотив «восторга» признания вины развивается в следующем фрагменте, актуализирующем эту тему, – «Воспоминание о юности и молодости старца Зосимы еще в миру. Поединок». Просьба о прощении перед избитым слугой и перед противником у дуэльного барьера непосредственно трактуется героем как воплощение завета умершего брата Маркела и победа над собственной гордыней. При этом покаяние описывается как основание счастья:

«Жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, тотчас же он настанет во всей красе своей, обнимемся мы и заплачем...» Хотел я и еще продолжать, да не смог, дух даже у меня захватило, сладостно, юно так, а в сердце такое счастье, какого и не ощущал никогда во всю жизнь [Там же, с. 337].

Однако при всей убедительности пафоса рассказанных Зосимой историй о блаженстве покаяния и прощения анализируемый фрагмент завершается скептическим вопросом: «Да как же это возможно, чтоб я за всех виноват был, – смеется мне всякий в глаза, – ну разве я могу быть за вас, например, виноват?» [Там же, с. 338]. На этот вопрос Зиновий отвечает упреком о том, что мир уже привык сущую ложь за правду почитать, и потому для общества он сам превратился в юродивого.

Думается, что вопрос этот моделирует и возможное читательское непонимание того, «как же это можно», чтоб всякий перед всеми за всех был виноват. И следовательно, сам упрек Зосимы адресован не только вопрошающему скептику, но и читателю-

адресату. Однако для последнего предлагается и ответ на этот насмешливый вопрос – в следующем фрагменте жития Зосимы («Таинственный посетитель»). При том, что в этом фрагменте почти дословно повторены максимы о «затаенности» рая в каждом человеческом сердце, о возможности его осуществления силой человеческого уразумения и веры, о радости признания в преступлении и осуществленной просьбы о прощении, здесь проговаривается и новая мысль – об условии осуществления самого чувства вины перед всеми и за всех (до этого речь шла о том, что вина – условие счастья). Это условие – «сделаться всякому братом», «вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения» [Достоевский, 1991, т. 9, с. 341]. Здесь покаяние осмысливается как дар за подвиг единения с другим человеком.

Этот подвиг осуществляют оба действующих лица данного эпизода – и Зосима, и Михаил, его таинственный посетитель. Зосима – в сострадании Михаилу и желании взять на себя его вину («И до того жалко мне стало его тогда, что, кажись, сам бы разделил его участь, лишь бы облегчить его» [Там же, с. 347]), Михаил – в отказе от убийства Зосимы, благодарном признании его страдания о нем. Преодоление ненависти, единение с другим («крепко обнял... и поцеловал») делает возможным и признание в преступлении, а наградой за покаяние становятся те же чувства, на которых настаивали Маркел и Зосима, – радость, умиление, мир и рай в душе: «Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было... А теперь предчувствую Бога. Сердце как в раю веселится» [Там же, с. 350].

Итак, вина за всех и перед всеми – условие рая в душе, а братолюбивое общение – условие осуществления покаяния (так – в истории Михаила). Впрочем, и наоборот: единение с другим достигается на почве признания вины перед ним и принятия вины за него (в историях самого Зосимы).

Как пишет В. Б. Катаев, автор статьи о функционировании мотива вины в русской классической литературе, идея Зосимы о вине занимает центральное положение в архитектонике романа «Братья Карамазовы» – в силу того, что, по замыслу Достоевского,

она призвана служить ответом на бунт Ивана и в авторском споре с ним является «главным аргументом теодицеи»: по мысли цитируемого исследователя, осознание того, что все несут вину за все, что совершается в Божьем мире, и есть контраргумент доводам Ивана о его абсурдности [Катаев]. Если Иван возлагает вину на Бога, то Зосима требует признания собственной вины от всех и каждого. Бунту против Бога здесь противопоставлено согласие быть «ответчиком за весь род людской». Причем, по мысли Зосимы, сделав себя виновным за всех, человек и обретает спасительное единение со всеми другими. Вспомним, что Иван признается в неспособности к такому единению: другие для него «отвратительны и любви не заслуживают». Невозможность любви к ближнему в его случае непосредственно связана с неспособностью осуществления залога любви, каковым в мире Достоевского является переживание вины.

Чуть раньше эта же мысль о месте концепции всеобщей вины в романе «Братья Карамазовы» была проговорена в книге Т. А. Касаткиной «Характерология Достоевского» (М., 1996). Т. А. Касаткина пишет о прямом противостоянии позиций Зосимы и Ивана. В частности, оно нашло свое выражение и в вопросе о вине: если для Зосимы «всяк за всякого виноват», то для Ивана в абсурдном мире «виновных нет», как дважды он повторяет в разговоре с Алешей, настаивая на возмездии для «больших». Его сокрушение о том, что люди «и теперь продолжают есть» яблоко, отчасти утверждает и его уверенность в том, что они вину не признают.

Анализируя позицию Ивана, Т. А. Касаткина показывает, как в философской антропологии Достоевского неотделимо связаны друг с другом переживание единения человека с другими и осознание им вины за другого и перед другим. Неспособность осознать свою сопричастность вине другого с неизбежностью отрицает любовь и ведет к обособлению и, в случае Ивана, распаду личности. «Самое ужасное отъединение, которое только возможно по мнению Достоевского, – пишет Т. А. Касаткина, – это отделить себя от общей вины, замкнуться в своей “правоте”. Эта идея, проходящая через все “великое пятикнижие”, наиболее отчетливое воплощение получила в “Преступлении и наказа-

нии” (Раскольников) и в “Братьях Карамазовых” (Иван Карамазов и Смердяков). На “падшей” земле невозможно объединение в невинности, это всегда будет объединение против кого-то, на кого и переложат вину. Объединиться со всеми можно лишь в признании общей вины, ответственности и боли. И это будет радость» [Касаткина, 1996, с. 322]².

Как мы помним, прямое художественное осуществление этой идеи происходит в истории Мити Карамазова, который достигает радостного преображения в сострадательном переживании всеобщей вины и признании собственной ответственности: «За дите и пойду. Потому что все за всех виноваты», – фактически цитирует Митя Зосиму.

Эта же идея – о вине как условии умиленного объединения – венчает и финал романа: Илюшечка «объединит в любви бывших своих мучителей (виновных в смерти его!). Он, невинная жертва Митеньки, простит своему мучителю, а его, виновного перед еще более невинным существом, простит собака Жучка, тварь бессловесная, а Митенька станет невинной жертвой людского суда. Воистину, “все виновны, но все простят друг другу, вот и будет рай»» [Касаткина, 1996, с. 711].

Здесь содержится и пример спасительного принятия на себя вины другого: за зло, причиненное Митей Илюше, берет ответственность Алеша. Как пишет А. А. Казаков, «Алеша не смотрит на происходящее (в том числе страдание ребенка) как “очевидец” (позиция Ивана), а буквально принимает на себя часть вины за происходящее. <...> Этот герой – невинный, принимающий на себя бремя страдания за грехи других. Карамазов-младший

² Важное продолжение этой мысли, сделанное Т. А. Касаткиной в рецензии к настоящей книге: «Ощущать себя виновным, с точки зрения Достоевского, нужно, и полезно, и радостно... потому что тем самым ты осознаешь, что ты всему причина (в том числе и причина осуществления, проявления – или не проявления) рая... доступ к которому уже открыт состоявшимся шагом к нам Христа. Осознаешь, что не ты зависишь от среды и обстоятельств, а ты сам формируешь и обстоятельства, и среду. А это уже реальная точка приложения сил и воздействия на мир. “Ты виноват” Достоевского в высшей степени оптимистично именно потому, что с этого осознания можно впервые начинать активную деятельность по преобразованию и преображению – себя, и, тем самым, мира».

реализует в «Братьях Карамазовых» линию «подражания Христу» [Казаков, с. 226]. Собственно, и объединение мальчиков вокруг умирающего Илюши также есть результат трудов Алеши. Принятие на себя вины за другого естественным образом венчается образом единения. В таком разрешении мучительного сюжета об Илюше как будто бы представлен ответ на то скептическое суждение о невозможности быть ответчиком за другого, которое с горестью пересказывал со слов других Зосима, сетуя на извращение современных взглядов («весь мир давно уже на другую дорожку вышел, и когда сущую ложь за правду считаем» [Достоевский, 1991, т. 9, с. 338]).

Таким образом, в романном мире Достоевского вина очевидно рифмуется с понятиями рая, радости, любви, всеобщего прощения и братства, и потому – с образом Христа, бессмертия и спасения. Как отмечает Т. А. Касаткина в анализе этого мотива в романе «Преступление и наказание», «вина делает человека лучше, добрее и снисходительнее, любовнее по отношению к другим и отзывчивее на любовь к нему. Поскольку любовь неотделима от милости, а правота тяготеет к справедливости, справедливость же противоположна и противопоставлена любви, то, не слишком преувеличивая, можно сказать, что правота и любовь – вещи несовместные. Более того – вынести свою правоту перед кем-то и сохранить любовь к нему чрезвычайно тяжело, задача часто почти непосильная. Говорят, от любви до ненависти – один шаг. Вот этим шагом и является, как правило, наша правота перед тем, кого мы любим. Любовь накладывает узы. Правота от них освобождает. Вина помогает их сохранить» [Касаткина, 1996, с. 147]. И далее важное пояснение в объяснении позиции Сони Мармеладовой: «Мудрая Соня не соглашается быть правой, не хочет муки отъединения и пытки виной любимого человека перед нею. Зная иллюзорность любой правоты (а любая иллюзия делает жизнь рано или поздно невыносимой), она остается при реальности собственной вины, реальности взаимной вины, создающей более крепкую основу для любви, чем такая шаткая взаимная правота» [Там же, с. 201].

1.2. Рецептивный разворот

Представляется важным отметить рецептивный потенциал воплощения этой концепции у Достоевского. Поскольку речь в его романе идет о вине всех, то есть о вине, связанной с библейским ее пониманием – как изначальной поврежденности человека первородным грехом Адама и Евы, думается, что в орбиту спасительного переживания Достоевский включает и своего читателя. Эта мысль (о том, что чтение Достоевского – это дарованный читателю «инструмент искупления» и практика спасения) была высказана в книге Деборы Мартинсен «Настигнутые стыдом» (М., 2011). По мысли исследовательницы, Достоевский уравнивает акт чтения с актом грехопадения и обязательно следующего за ним искупления: заставляя читателя пережить страдания своих героев в опыте идентификации с ними, он «предлагает читателям помочь вернуться в Эдемский сад», пережить «отпадение от невинности» и увидеть свою человеческую недостаточность, свою отъединенность от людей – с тем, чтобы, познав себя, «вернуться к людям, что для Достоевского значит вернуться к Богу» [Мартинсен, с. 35, 36].

Соглашаясь с предложенной метафорой чтения Достоевского (как акта повторного грехопадения), выразим, тем не менее, сомнение в отношении того, как понимается в исследовании Д. Мартинсен сам механизм искупления в опыте подразумеваемого читателя. Таковым в книге американской исследовательницы является стыд: с ее точки зрения, «Достоевский разрабатывает стратегию повествования, которая требует, чтобы читатели погрузились в переживание стыда» [Там же, с. 28]. Этот тезис поясняется следующим образом: «Достоевский шокирует читателя, намекая, что мы все такие же, как Федор Карамазов. Эта мысль нарушает наше ощущение твердой уверенности в своем “я”, дезориентирует, заставляет смутиться, усомниться в себе... В этом и состоит цель Достоевского: застичь читателя стыдом,

показать ему стыд как наследие, доставшееся после грехопадения всем людям» [Там же, с. 26].

Эта мысль, однако, требует следующего уточнения: представляется, что в качестве «инструмента спасения» читателю делегируется не столько стыд, сколько переживание вины. Используя механизм идентификации, текст Достоевского подразумевает единение потенциального читателя не с героем, стыдящимся себя самого (Федор Карамазов, генерал Иволгин, Степан Трофимович Верховенский, Лукьян Лебедев, капитан Лебядкин – главные персонажи в книге Д. Мартинсен), а с героем, переживающим вину (Зосимой, Митей Карамазовым, Лизой Хохлаковой). Встречаясь на страницах романа Достоевского с тем, кто сублимирует свой стыд в безобразных формах поведения, читатель чувствует стыд за него и, скорее всего, стремится от него дистанцироваться, утверждая свое «я» в отъединении от такого героя. И наоборот, опыт вины, заряженный у героев Достоевского (за редким исключением) чувством радости и «восторга», должен (по замыслу самого текста) вызывать у потенциального читателя стремление к ее сопереживанию. Стыд за героя отчуждает читателя от него, переживание обоюдной с ним вины рождает сострадание и братское единение с ним. То есть у Достоевского вина – не только предмет рефлексии и переживаний героев, но и основной механизм воздействия на читателя, позволяющий осуществить на уровне рецепции то самое «единение» с другим, которое, по Достоевскому, есть условие осуществления рая в душе и «на всем свете».

В качестве примера того, как происходит солидаризация читателя с героем, переживающим вину, остановимся на фрагменте, получившем замечательную с точки зрения выявления его рецептивного потенциала интерпретацию у Т. А. Касаткиной. Это фрагмент из главы «Бесенок», в котором Лиза Хохлакова признается Алеше в своей мучительной фантазии о том, как она будет есть ананасный компот, наблюдая за медленной смертью распятого мальчика:

Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики отрезал на обеих ручках. А потом распял на стене. <...> Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот [Достоевский, 1991, т. 10, с. 83].

«Мысль про компот», как признается Лиза Алеше, «не отста-ет» от нее, даже когда она представляет себе мучения несчастного ребенка, заставляя ее потом «всю ночь трястись в слезах» от сострадания и переживания тяжести своего греха. В основе ее мучительной фантазии, конечно, лежит страдальческое обнаружение зла собственной души и утверждение в собственной вине, и это переживание, по мысли Т. А. Касаткиной, адресовано читателю: «За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово. <...> [Но] практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика! И это «затмение читателей» входило в задачу писателя. Нас должны поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее понимать. Потому что дико и страшно – представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но давно перестали вызывать смущение просьбы о сладости житейской перед распятием. “Кубок жизни”, от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов “Братьев Карамазовых”, – ближайший родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку – и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями. ”Жи́ды распяли Христа” однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял – ”я сама распяла”.

Этот абсолютно христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь бук-

важно повторен ответ христиан в "Страстях по Матфею" Баха, где христианская община включается в диалог, происходивший восемнадцать столетий назад, и на вопросы учеников на тайной вечере "Не я ли, Господи, [предам Тебя]?" отвечает: "Это я"» [Касаткина, 2015].

Страдание Лизы, таким образом, апеллирует к нравственному сознанию читателя, принуждая его к признанию собственной вины и поиску способа ее искупления. Сама Лиза надеется удовлетворить эту потребность в саморазрушении, она, как пишет Т. А. Касаткина, «[доводит] до высшей точки тип отношения к миру, противостоящий пути спасения и жизни» [Касаткина, 1996, с. 67]. При этом исследователь считает вполне обоснованной читательскую надежду на то, что Лиза преодолет искушение саморазрушением. И основанием для этой надежды является мучительность ее переживания собственной склонности ко злу. Но в ее случае вина не сопрягается со смиренным признанием ответственности за всех и перед всеми, замыкаясь в иступленном и горделивом страдании о себе.

Впрочем, читателю предоставлены и другие образцы переживания вины – в опыте героев, открывших ее (вины) спасительный потенциал. И если страдание Лизы неимоверно обостряет переживание читателем собственной причастности к «дурному»³, то чувства Маркела, Зосимы, Михаила (его таинственного посетителя), Мити, Алеши становятся для него опытом искупления – через присоединение к чувству «умиленного и радостного» переживания, обретаемого в признании собственной вины.

Нужно сказать, что в книге Д. Мартинсен предпринята дифференциация эмоций вины и стыда⁴, а также разных состояний стыда (с одной стороны, пишет исследовательница, стыд разрушает связь человека с миром, отчуждает его от других в стремлении избежать

³ «Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят», – говорит Лиза Алеше [Достоевский, 1991, т. 10, с. 81].

⁴ Хотя в отдельных случаях происходит очевидная подмена одной лексемы другой. Например, переживание Зосимы после избиения Афанасия именуется исследовательницей стыдом, в то время как сам Зосима говорит о вине. Стыд ему не свойственен: «Сами смеются надо мной, а меня же любят», – говорит он о самых ярых своих обвинителей [Достоевский, 1991, т. 9, с. 337].

разоблачения, а, с другой, он может способствовать единению с другими – в случае, если его носитель стремится преодолеть свое смущение и воссоединиться с миром). И все-таки спасительным потенциалом у Достоевского обладает именно вина, так как механизм идентификации (в случае чтения Достоевского – сострадательного единения) читателя с персонажем работает только в отношении героев страдающих и ищущих пути спасения, но вряд ли героев, от стыдящегося безобразия которых хочется отвести взгляд.

1.3. Аргумент от противного

Идея спасительности вины находит у Достоевского и доказательство от противного – в истории Николая Ставрогина: подмена вины «горделивым вызовом» (так, напомним, Тихон характеризует интенцию ставрогинского саморазоблачения) представляется непосредственно связанной с финальным самоистреблением героя. М. Бубер, акцентируя проблематику вины в главе «У Тихона», пишет: «Содержание признания [Ставрогина] – подлинно, но акт его свершения – фиктивен. Он не имеет ничего общего с самоосвещением виновного, с настойчивостью самоотождествления, с примиряющим обновленным отношением с миром. Так, даже его “непритворная потребность в публичном наказании”... пропитана фикцией» [Бубер]. И далее, объясняя самоубийство Ставрогина: «Решающий момент, сокращенный автором и исключенный из обычного варианта романа, это именно неудача признания: Ставрогин хотел, чтобы священник поверил в экзистенциальный характер его признания и помог ему, Ставрогину, обрести подлинность существования. Но экзистенциальное признание возможно лишь как прорыв к действию высокой совести в самоосвещении, настойчивом самоотождествлении и примиряющем отношении с миром. По мнению Ставрогина, эта возможность либо по самой сути ему не предложена, либо разрушена им посредством жизни-игры. Однако, как считает сам Достоевский, человека можно спасти, когда он хочет спасения как такового и тем самым также собственного вклада в него – великого деяния высокой совести» [Там же].

В интерпретации образа Ставрогина как героя, сопротивляющегося признанию вины, М. Бубер сопоставляет его с героем романа Ф. Кафки «Процесс», который также отказывается признавать вину. По Буберу, судьбу того и другого определяет «ложное отношение к своей виновности» [Там же]. Выскажем неожиданную, на первый взгляд, мысль о том, что «ложное отношение к своей виновности» определяет и судьбу главного героя романа «Идиот». Но если Ставрогин подменяет вину «горделивым вызовом», то Мышкин подменяет вину, конечно, состраданием. Но не исключительно им, а также и ее (вины) искаженным образом.

Сам вопрос о вине князя Мышкина давно поставлен в науке о Достоевском. При всех вариантах ее интерпретации⁵ некоторое время назад (на волне популярности в отечественной науке мифо-критического подхода) превалировал тот вариант, в рамках которого вина героя связывалась с незаконным присвоением себе образа Христа и Его миссии – миссии «Жениха и Спасителя» (Л. А. Зандер). Этой теме, например, посвящен целый ряд статей знаменитого издания «Роман Ф. М. Достоевского “Идиот”: современное состояние изучения» (М., 2001) [Ермилова; Касаткина, 2001; Местергази; Меерсон; Степанян]. Так, К. Степанян финальное безумие князя Мышкина объясняет сознательным авторским намерением показать неосуществимость подвига Христа в ситуации, когда на его свершение посягает простой смертный: «Христом-Победителем и Спасителем мира может быть только Богочеловек. Все происходящее в романе является трагической пародией евангельской истории, а судьба князя – псевдоевхаристией: принеся себя на заклание всем, кто пытался использовать его в собственных целях, Мышкин не оживляет и не спасает никого, послужив лишь жертвой царящего в обезбоженном мире закона антропофагии (одна из доминирующих тем в романе)» [Степанян, 2001, с. 162]. В этом плане Мышкин именуется «суррогатом Христа», «самозванцем», «лже-Мессией», «неистинным Христом» и даже носителем демонической раздвоенности и гордыни, и потому замысел Достоевского в рамках этой трактовки

⁵ Они подробно анализируются в статье Галины Ребель «Кто “виноват во всем этом”? Мир героев, структура и жанр романа “Идиот”» [Ребель].

связывается с задачей изображения неизбежного поражения героя, попытавшегося «заменить собой Христа» [Меерсон, с. 42].

Иное решение проблемы вины Мышкина предпринимается в рамках подхода, согласно которому этот вопрос решается не в аспекте его соотношения с образом Христа, а в аспекте его взаимоотношений с другими персонажами романа. И в данном случае Мышкин рассматривается как виновник гибели Настасьи Филипповны и сломанной судьбы Аглаи. Но уже по иной причине: не потому, что оказался несостоятелен в предзаданной роли «заслонить Христа» (Т. А. Касаткина), а в силу особенностей и противоречий своей человеческой природы, в которой идеальное, возвышенное, светлое, устремленное к Христу сочетается с болезненным, виновным, «невоплощенным» (как писал о Мышкине М. Бахтин). В рамках этого подхода и замысел Достоевского трактуется по-иному: не как «дискредитация Бога-самозванца», а как стремление изобразить земного, реального «положительно-прекрасного человека», сама натура которого органично вмещает в себя способность к самопожертвованию и смирению [Щенников, 2001а, с. 157]. Изобразить и «осмыслить его место в самой реальности» [Казаков, с. 139].

Г. Ребель, исследовавшая тему вины в романе «Идиот», критически осмысляет большинство претензий, сложившихся в русской критике по адресу князя Мышкина. При этом особенным образом ею поддерживается то обвинение, которое нашло свое выражение в известном высказывании Н. Бердяева об «испепеляющем» характере сострадания Мышкина: «Он любит Настасью Филипповну жалостью, состраданием, и сострадание его беспредельно. Есть что-то испепеляющее в этом сострадании. В сострадании своем он проявляет своеволие, он переходит границы дозволенного. Бездна сострадания поглощает и губит его. <...> Он хочет Богу навязать свое беспредельное сострадание к Настасье Филипповне. Он забывает во имя этого сострадания обязанности по отношению к собственной личности. В сострадании нет целостности духа. Он ослаблен раздвоением» [Бердяев, с. 105].

Уточним специфику нашего угла зрения на проблему: нас в большей степени интересует не столько вопрос о содержании

вины князя, сколько вопрос о его отношении к собственной вине, сам характер переживания им своей виновности. Представляется, что при такой постановке проблемы оказываются возможны некоторые уточнения вышеприведенной трактовки. Последовательно рассмотрим те фрагменты романа, в рамках которых Мышкин вынужден задаваться вопросом о своей вине.

Первый случай приходится на эпизоды, описывающие блуждания князя по жаркому Петербургу перед самым покушением Рогожина. Обратим внимание: это единственный случай, когда князь сам, без посторонних требований и наедине с собой формулирует мысль о собственной вине за страдания других (в дальнейшем проблема вины князя ставится другими персонажами романа, пытающимися принудить его к ответу). «Что же, разве я виноват во всем этом?» – «в мучительном напряжении и беспокойстве» спрашивает себя Мышкин, имея в виду метания Настасьи Филипповны, о которых он только что узнал от Рогожина [Достоевский, т. 6, с. 225]. Этим вопросом открываются «мрачные» размышления князя, оформленные как спор со «страшным и ужасным демоном», «нашептывающим» ему мучительную «идею».

Т. А. Касаткина трактует этот мотив в размышлениях героя как символ его одержимости демоном, который овладевает князем посредством болезни и так подчиняет его гнетущим, «мрачным» мыслям. «Демон, – пишет исследовательница, – сила, чуть ли не порождаемая мраком личности, во всяком случае, жаждущая воплотиться, внедриться в личность, обосноваться в ней» [Касаткина, 2001, с. 80]. Став в событиях этой главы «потайным... главным действующим лицом», он «кружит князя по городу и по пространствам его сознания», «заставляет князя провоцировать Рогожина, изменяя своему слову и намерениям... мешает князю подойти к только что обретенному брату и прояснить недоумения», «проникает в него и захватывает его» и так становится «источником всех “двойных мыслей”, которые мучают и терзают Льва Николаевича на протяжении остального пространства романа» [Касаткина, 2001, с. 80–83].

Однако текст романа дает все основания полагать, что «демон» – это от самого героя исходящее обозначение преследующей

его мысли, имя переживаемой им внутренней коллизии, метафора отвратительных ему помыслов. О том, что слово «демон» принадлежит именно Мышкину, а не повествователю, свидетельствует форма несобственно-прямой речи, в которой выдержан фрагмент внутренних борений героя:

Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть, припадок с ним будет именно сегодня. Через припадок и весь этот мрак, через припадок и «идея»! Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость! [Достоевский, т. 6, с. 231].

Впервые слово «демон» появляется именно в этом пассаже, исполненном – вне всяких сомнений – как разговор героя с самим собой, убеждение героем себя самого в демоническом происхождении отвратительной идеи.

Присмотримся к содержанию этой ужасной мысли, вызывающей у князя «тоску» и «мрак». Это «внезапная идея» о том, что «Рогожин убьет». И она непосредственно сочетается у Мышкина с переживанием собственной вины «во всем этом». Собственно, эта идея и рождается из вопроса Мышкина о своей виновности. Именно это «ужасное предчувствие» оформляется во внутренней речи князя в метафору терзающего его демона. Демон Мышкина (а вернее, то, что он называет демоном) – это «отвратительное», «низкое» и «бесчестное», по его собственным словам, подозрение Рогожина в возможной расправе над мучительницей Настасьей Филипповной. На протяжении всей сцены – от момента, как Рогожин захлопнул за ним дверь своего дома, до припадка на лестнице гостиницы – Мышкин пытается «прогнать демона», связывая с его вмешательством «какое-то внутреннее непобедимое отвращение» [Достоевский, т. 6, с. 227]. Сначала он отказывается обдумывать мрачную мысль, «задумывается совсем о другом»⁶, «прилепляется умом к каждому внешнему предмету», чтобы «забыть» о его присутствии. «Но при первом

⁶ Он решает думать о том состоянии перед припадком, в котором «самосознание почти удесятерилось». Этот фрагмент в размышлениях князя очень важен для понимания сути припадка, увенчавшего его мрачные мысли и покушение Рогожина, а также сути его финального погружения в безумие, о чем речь пойдет ниже.

взгляде кругом себя он тотчас же узнавал свою мрачную мысль, мысль, от которой ему так хотелось отвязаться» [Там же, с. 229]. И, тем не менее, Мышкин находит способ хотя бы на некоторое время «рассеять мрак» и «прогнать демона». Это происходит в минуту, когда он внушает себе, что «Рогожин способен к свету», он простит все свои мучения Настасье Филипповне и станет для нее «служгой, братом, другом, провидением». Поэтому, думает Мышкин, «сердце его чисто» перед Рогожиным, и единственное, в чем он может упрекнуть себя, это «бесчестное» подозрение, возникшее, как он уверяет себя, на почве приближающегося припадка. Однако, не застав дома Настасью Филипповну, Мышкин вновь переживает возвращение демона. «Он опять верил своему демону!», «странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более», сложив в его сознании «совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение» [Там же, с. 233, 234]. Но, как и минутой раньше, князь подавляет «возмущающие нашептывания демона», присваивая себе вину перед Рогожиным за «низкие» мысли:

О, как мучила князя чудовищность, «унизительность» этого убеждения, этого низкого предчувствия и как обвинял он себя самого!). <...> О, я бесчестен! – повторял он с негодованием и краской в лице. – Какими же глазами буду я смотреть теперь всю жизнь на этого человека! О, что за день! О Боже, какой кошмар! <...> Пойти сейчас к Рогожину, дожидаться его, обнять его со стыдом, со слезами [Там же, с. 234–235].

Фактически, сражаясь с демоном предчувствия, Мышкин формулирует другую вину вместо той, которая вызвала демона. Если в начале сцены вина очевидно связывается им с тем, что он неизбежно причастен к страданию Рогожина и Настасьи Филипповны, то противостояние демону (мысли о возможности того, что «Рогожин убьет») глушит мысль о собственной вине в страданиях других, подменяя ее мыслью о вине за «низкое» подозрение Рогожина. Идея бесчестности подозрений вытесняет, таким об-

разом, идею собственной виновности. Мысль о сущностной вине оказывается как бы выброшена на периферию сознания, будучи оттеснена мыслью о вине за подозрение.

Важно, что с самого начала сцены Мышкин знает, какое из этих переживаний является истинным: «И это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он склонен был думать», – сообщает повествователь о чувстве вины в страданиях других [Достоевский, т. 6, с. 225]. Но признавая правоту самообвинения, он в то же время приписывает этому переживанию статус фантазии(!). Ему действительно выгодно почитать иллюзией упреки совести за мучительность отношений Рогожина и Настасьи Филипповны и саму возможность страшного исхода – возможность, от мысли о которой он и пытается отвязаться, заслонившись «фантазией» ложной вины в подозрении Рогожина.

Но почему Мышкин именует предчувствие демоном? Ответ очевиден: оно делает неотменимой его собственную причастность к вероятности трагического исхода. Эта причастность становится для Мышкина явственной (или, как он говорит, «действительной», «насушной», «настоящей») именно тогда, когда возникает ужасное предчувствие. Ведь если им, Мышкиным, «решено, что Рогожин убьет» [Там же, с. 230], то он сам непременно виноват; если же Рогожин «способен к свету» [Там же, с. 231], и предчувствие трагедии – всего лишь козни демона, то и нет его вины. Потому Мышкин и пытается пресечь нашептывания демона и уговаривает себя в несправедливости своих подозрений, вместо настоящей вины вменяя себе веру в то, что Рогожин умеет «страдать и сострадать», что им руководят не только страстность и «безумная ревность».

Таким образом, ужасные предчувствия так страшно тяготят Мышкина в силу того, что делают очевидной его подлинную, действительную вину. Стремясь прогнать демона (в переживании стыда за «бесчестные» подозрения Рогожина), он так глушит зов вины, косвенно отрицая ее, стремясь исторгнуть ее из сознания и таким образом уйти от ответственности за возможную катастрофу. И в этом плане действительным демони-

ческим началом обладает не столько «низкая» и «бесчестная» мнительность в отношении Рогожина (в чем Мышкин себя убеждает, не желая никого осуждать), сколько попытка эту мнительность подавить, заглушив вместе с ней и голос вины (в чем Мышкин себе не признается). Вот почему свои терзания Мышкин сопоставляет с преследованием демона. Еще раз повторим: он заставляет себя мучиться стыдом за низкое подозрение Рогожина, чтобы подавить голос подлинной вины, упреки в собственном бесчестии искушают его к забвению настоящей виновности. И в рамках этой сцены он это искушение в мучительных борениях духа принимает. Кстати, мысль об искусительности присвоения предчувствию демонического статуса непосредственно звучит в тексте:

Чрезвычайное, неотразимое желание, почти соблазн вдруг оцепенили всю его волю. <...> Мрачное, мучительное любопытство соблазняло его. Одна новая внезапная идея пришла ему в голову [Там же, с. 229].

Соблазн и состоит в признании своего предчувствия кознями со стороны демона.

То, что борьба с демоном предчувствия возрастает на почве сопротивления признанию собственной вины, подтверждает и возглас «Парфен, не верю!». Мышкин отказывается верить ужасным подозрениям даже в момент покушения – в силу того, что их признание с неизбежностью влечет за собой и признание собственной вины в их осуществлении.

Обратим внимание на то, что сиюминутная победа над демоном предчувствия (о которой речь шла выше) вызывает радость в сердце Мышкина: убедив себя в том, что его мрачная идея возникла на почве приближающегося припадка, Мышкин восклицает: «Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в сердце его радость!» [Там же, с. 231]. Здесь принят еще один соблазн – оправдать предчувствие приближающимся припадком. Мышкин как будто празднует победу над чувством собственной вины «во всем этом» – и в том, что уже случилось, и в том, что

неминуемо случится в будущем⁷. На мгновение прогнав демона, он освобождается от мучений совести. А ведь эта мысль – мысль о вине – могла быть спасительна: признав вину, Мышкин смог бы не допустить финальной катастрофы. Однако спасительной мысли он приписывает демонический статус и в мучительном напряжении душевных сил пытается ее преодолеть.

Следствием этих борений, этой неспособности принять и вынести вину и становится приближающийся припадок. Именно так: припадок есть следствие «мрака», хотя сам Мышкин приписывает происходящему противоположную логику. Предчувствуя в начале этой сцены возвращение болезни, он связывает возникновение демона именно с ней: «Через припадок и весь этот мрак, через припадок и “идея”», – восклицает он [Достоевский, т. 6, с. 231]. Однако анализ показывает, что зависимость здесь обратная: не болезнь вызывает демона ужасных предчувствий и подозрений, а наоборот, внутреннее сопротивление чувству вины, породившее ужасного демона, оборачивается припадком. Князь очевидно скрывает от себя настоящие причины подступающей эпилепсии, будучи не в силах выдержать свою виновность.

На подобной трактовке позволяют настаивать и встроенные в рамки данной сцены размышления князя о состоянии перед припадком, которое характеризуется им как «необыкновенное усилие самосознания»:

Все волнения, все сомнения, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины [Там же, с. 227].

Не справедливо ли в рамках этих размышлений князя видеть в приближающемся припадке «усилие самосознания», потребность в разрешении мучительного самообмана, в который он сам вводит себя, стремясь избежать мысли о вине? Припадок

⁷ О неизбежности трагедии он знает с самого начала. Рассматривая портрет Настасьи Филипповны, Мышкин говорит об исходе ее брака с Рогожиным: «Женился бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы ее» [Достоевский, т. 6, с. 38].

и приближается, когда герой в надежде скрыть от себя «окончательные причины» направляет свои внутренние усилия на борьбу с демоном ужасного предчувствия вместо того, чтобы признать реальность своей вины в возможном свершении этих предчувствий.

Впоследствии мысль о собственной вине становится обыкновенной мыслью князя: «он обвинял себя во многом, по обыкновению» [Там же, с. 305]. Но в чем и как обвиняет себя князь?

С недавнего времени он винил себя в двух крайностях: в необычной «бессмысленной и назойливой» своей доверчивости и в то же время в «мрачной, низкой» мнительности [Там же, с. 305].

Однако то и другое свидетельствует скорее не о подлинной виновности князя перед кем бы то ни было, а о, процитируем Г. Ребель, «той самой избыточности человечности, которую Бахтин считал неизменным атрибутом романного героя, в данном случае... ассоциативно нарочито перекликающейся с миссией и судьбой Иисуса» [Ребель, с. 218]. Он и сам понимает извинительность того, в чем себя упрекает. Так, по поводу обвинения Лизаветы Прокофьевны, что он не заметил «нравственной извращенности» «злых мальчишек» и виновато предложил им возмещение,

...у него было полное внутренне убеждение, что Лизавета Прокофьевна не могла на него рассердиться серьезно... [и потому] долгий срок вражды поставил его к третьему дню в самый мрачный тупик [Достоевский, т. 6, с. 305].

Недаром на прямой вопрос Лизаветы Прокофьевны «Виноват или нет?» он отвечает: «Столько же, сколько и вы. Впрочем, ни я, ни вы, мы оба ни в чем не виноваты умышленно» [Там же, с. 320]. А в отношении выходки Настасьи Филипповны по адресу Радомского он вообще не может принять решения, «он ли именно виноват и в этой новой “чудовищности”?».

И все-таки можно ли князю предъявить умышленную вину? На первый взгляд, вопрос невозможный. Но если Мышкина действительно немисливо подозревать в умышленном причинении вреда кому бы то ни было, обвинение в *допущении* этого вреда на страницах романа сформулировано самым выразительным образом – в словах Евгения Павловича Радомского, упрекающего князя в страданиях Аглаи: «Как могли вы тогда допустить... все, что произошло?.. И вы могли покинуть и разбить такое сокровище!» [Там же, с. 579].

Обращает на себя внимание реакция князя: неоднократное по ходу разговора утверждение собственной вины («Да, да, вы правы; да, я виноват!») разрешается смятенными словами «Вероятнее всего, что я во всем виноват!» и «Не знаю, в чем именно, но я виноват». Он так и не уверен в своей вине перед Аглаей, не может согласиться с той формулировкой, которую предлагает Радомский (а слова последнего прямо поддерживает рассказчик⁸), и вновь отвергает свою ответственность в произошедшем. Его желание избежать признания вины (правда, не самого ее факта, а «его глубины как экзистенциальной вины» (М. Бубер)) выглядит здесь вполне определенным:

– Да, да, вы правы, ах, я чувствую, что я виноват! – проговорил князь в невыразимой тоске.

– Да разве этого довольно? – вскричал Евгений Павлович в негодовании, – разве достаточно только вскричать: «Ах, я виноват!». Виноваты, а сами упорствуете! И где у вас сердце было тогда, ваше «христианское»-то сердце! Ведь вы видели же ее лицо в ту минуту: что она, меньше ли страдала, чем та, чем ваша другая, разлучница? Как же вы видели и допустили? Как?

– Да... ведь я и не допускал... – пробормотал несчастный князь.

– Как не допускали?

⁸ «Вообще же мы вполне и в высшей степени сочувствуем некоторым весьма сильным и даже глубоко по своей психологии словам Евгения Павловича...» [Достоевский, т. 6, с. 578].

– Я, ей-богу, ничего не допускал. Я до сих пор не понимаю, как всё это сделалось... я – я побежал тогда за Аглаей Ивановной, а Настасья Филипповна упала в обморок; а потом меня всё не пускают до сих пор к Аглае Ивановне [Там же, с. 579].

Обращает на себя внимание и то, что мысль о собственной вине в страданиях других вновь, как и в сцене перед покушением и припадком, сопровождается той же «невыразимой и ужасной тоской». Вынести идею собственной виновности князь не может. Недаром в конце разговора у него «опять начинает болеть голова». Сцена с Радомским также готова завершиться припадком, как и сцена сопротивления демону предчувствия.

В этом разговоре оказывается четко обозначена еще одна (помимо неспособности принять вину) причина, принуждающая князя сопротивляться мысли о своей виновности, – сострадание к Настасье Филипповне:

Но ради сострадания... разве можно было опозорить другую, высокую и чистую девушку... До чего же после того будет доходить сострадание? Ведь это невероятное преувеличение!

– восклицает Евгений Павлович [Там же, с. 581]. «Невероятно преувеличенное» (по слову Радомского), «испепеляющее», «истребляющее», переходящее все границы дозволенного (по слову Бердяева), «ставшее страстью» [Мановцев, с. 254] сострадание превзошло, пересилило истину вины.

Представляется, что в диалоге с Радомским вопрос о «соперничестве» чувства вины и чувства сострадания поставлен более чем определенно. О несовместимости этих переживаний в сознании князя свидетельствует и его реакция на «наполеоновский» рассказ генерала Иволгина: почувствовав укол вины за смех, которым он разразился после ухода старика, князь «тут же понял, что не в чем укорять, потому что ему бесконечно было жаль генерала» [Там же, с. 503]. Здесь в комической тональности представлена та же конфронтация между жалостью и виновностью, которая

определил исход основного события, но уже в ее трагическом варианте. Князю не в чем укорять себя перед лицом Аглаи, потому что ему было бесконечно жаль Настасью Филипповну. Сострадание вытесняет вину⁹.

Еще одно наблюдение: Мышкин мучительно переживает невозможность рассказать другому суть своей вины: «Почему мы никогда не можем всего узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват!...» – сетует он, при этом отчаянно надеясь, что «Аглая Ивановна поймет!» («О, я всегда верил, что она поймет!») [Достоевский, т. 6, с. 579]. Не является ли надежда на то, что тот, перед кем виноват, обязательно поймет, очередным свидетельством самооправдания со стороны князя – вопреки необходимости признания вины, на которой настаивает Радомский? Кроме того, вспомним, что у героев «Братьев Карамазовых», с признанием вины связывавших обретение рая в сердце, восторг вызывал сам рассказ о вине. Для князя такой рассказ затруднителен. Это подтверждает и странная форма, в которую воплощено его сетование о возможном непонимании Аглаи: «Почему **мы** (выделено мной. – О. Т.) никогда не можем *всего* (выделено в тексте автором. – О. Т.) узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват!...» Местоимением первого лица помечен в этой фразе субъект, перед которым виноват другой, хотя Мышкин размышляет здесь о *своей* вине и страдает о невозможности рассказать о *своей* вине. Такая формула очевидно свидетельствует о желании уклониться от переживания вины. В противном случае – случае ее признания – фраза должна была

⁹ И не только по причине невыносимости для князя мысли о собственной вине, но и по той причине, что сострадание его на самом деле очень близко к оправданию «преступницы». Вспомним образ Настасьи Филипповны в сновидении князя перед свиданием с Аглаей на зеленой скамейке: «В этом лице было столько раскаяния и ужасу, что казалось – это была ужасная преступница, и только что сделала ужасное преступление... Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за преступницу, но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное...» [Достоевский, т. 6, с. 426]. Как пишет А. Мановцев, «если б он признал не “безумие”, а злую волю в Настасье Филипповне (признал бы ее “преступницей”), все было бы иначе» [Мановцев, с. 262]. Отказ от такого признания (как и в случае вытеснения мысли о возможной преступности Рогожина) и становится фактором допущения трагического исхода.

бы представлять собой сетование на то, что «мы не можем всего *рассказать* о своей вине другому, перед которым виноваты». Думается, что построение этой фразы вновь выявляет неспособность Мышкина взять на себя вину (при многократном ее риторическом признании в разговоре с Радомским).

Приведенные выше слова Н. Бердяева об испепеляющем характере сострадания Мышкина к Настасье Филипповне завершаются утверждением о том, что «он забывает во имя этого сострадания обязанности по отношению к собственной личности». Однако в первую очередь сострадание приглушает обязанности Мышкина по отношению к другим людям, что неостановимо приближает катастрофическую развязку.

А. П. Скафтымов заметил, что любовь князя к двум женщинам не становится конфликтом в нем самом. Думается, что содержание его внутреннего конфликта составляет как раз борьба сострадания и вины. В этой борьбе, повторим, сострадание вытесняет вину. Но только до определенного момента – момента финальной катастрофы.

В этом плане представляется вполне возможным итоговое безумие князя трактовать как имеющее своей причиной невозможность вынести мысль о том, что «окончательной причиной» трагедии является он сам, его «испепеляющее» сострадание-оправдание, с одной стороны, и сопротивление зову вины, с другой. Не только сострадание убивает разум Мышкина, но и (наконец!) невыносимое для рассудка признание того, что он все и «допустил». Очевидно, это последнее откровение, дарованное ему болезнью перед окончательным погружением в полный мрак. Кстати, аргумент в пользу такой интерпретации мы вновь находим в сюжетной линии генерала Иволгина – сам князь связывает смерть старика с ужасом вины:

Он (князь) поспешил передать ему свой взгляд на дело, прибавив, что, по его мнению, может быть, и смерть-то старика происходит, главное, от ужаса, оставшегося в его сердце после поступка, и что к этому не всякий способен [Там же, с. 556].

Для самого князя ужас вины оборачивается окончательным безумием¹⁰. Как пишет А. Мановцев, «безумие – лучший из тех уделов, которые могли быть уготованы князю. Ведь безумие лучше отчаяния: лучше было сойти с ума прямо перед телом убиенной Настасьи Филипповны, чем осознать произошедшее. К покаянию же князь не способен: отказавшись от реальности и правды, он не вынес бы правдивых самообличений» [Мановцев, с. 288]. К этому выводу исследователь пришел на основе обнаружения того, что князь запрещает себе верить предчувствиям (почитая их, добавим, за демонические и отвратительные). Такой же вывод делаем и мы на основе обнаружения того, что князь глушит в себе «зов вины».

Исследователи много писали о провокативном и экспериментальном характере этого романа. Эксперимент Достоевского в «Идиоте», как правило, связывают с авторским намерением привести в мир христоподобного человека, поставив вопрос о том, осуществима ли миссия Христа в деятельности того, кто присваивает себе его образ – пусть и «не умышленно», не в страсти «головного восторга» подражания (как предполагает Радомский), а в страсти сострадания.

Добавим еще один аспект к разговору об экспериментальном характере «Идиота»: представляется, что эксперимент, предпринятый здесь, касается и решения вопроса о том, что будет, если сострадание другому превзойдет страдание о собственной вине. Поражение Мышкина делает ответ очевидным: сострадание, превзошедшее вину, губительно. Думается, что такое решение темы сострадания (где оно оказывается не просто в связке, но в оппозиции чувству вины – в том случае, если оно само не покоится на переживании вины) подчеркивает цельность мысли Достоевского о вине, свое окончательное воплощение получившей в «Братьях Карамазовых».

¹⁰ Такая трактовка открывает очевидные, хотя и неожиданные параллели образа князя Мышкина с образом Ивана Карамазова: допущение убийства, сопротивление вине, нашедшее свое воплощение в диалоге с демоном (чертом), безумие.

Глава 2

КАФКА

2.1. Герой Кафки в ситуации обвинения: вина как фактор «нескончаемого несчастья»

Понимание вины у Кафки также восходит к библейскому мифу о первородном грехе¹, что находит свое выразительное символическое подтверждение, например, в образе яблока, брошенного Замзой-старшим в превратившегося сына и ставшего причиной смерти последнего, а также в уподоблении Йозефа К. библейскому Адаму, неоднократно прокомментированном исследователями «Процесса».

Кафка, как и Достоевский, актуализирует ситуацию взаимоотношений сына и отца. Недаром именно этот аспект особенно занимал его при чтении «Братьев Карамазовых», о чем свидетельствует запись в дневнике от 20 декабря 1914 года: «Отец братьев Карамазовых отнюдь не дурак – он очень умный, почти равный по уму Ивану, но злой человек» [Кафка, 2004, с. 263]. Однако в творчестве Кафки разворачивается ситуация не отце- (как в «Братьях Карамазовых»), а сыноубийства: сын становится объектом осуждения со стороны отца. Эта тема – «отцовского проклятия, проклятия Бога-Отца, отцовской религии Ветхого Завета, тема иудаизма», как подытоживает традиционную рефлексию о Кафке К. Кобрин, является центральной в его творчестве 1912–1915 годов [Кобрин]. На указанный период и приходится произведения, в которых разрабатывается проблематика вины. Это «Приговор», «Превращение», «В исправительной колонии», «Процесс». «Здесь, – продолжим цитату из К. Кобрина, – Кафка выстраивает

¹ Как известно, М. Брод отвергает эту идею в качестве ключа к творчеству Кафки: с его точки зрения, Кафка не принимал тезиса об изначальной греховности человека [Брод, 2000]. Однако В. Беньямин, жесткий критик книги М. Брода о Кафке, наоборот, в интерпретации его творчества обращался к мифологии первородного греха [Беньямин]. Вопрос этот до сих пор является дискуссионным.

свое отношение к иудаизму – он может вести бесконечную тяжбу с религией Отца, но он обречен остаться в пределах власти этой религии» [Кобрин]. И механизмом, обеспечивающим эту власть, добавим, является вина².

При этом концепция вины у Кафки иная, нежели у Достоевского, хотя носителем вины у него так же, как и у Достоевского, является сын³. В данном случае мы вступаем в полемику с автором новейшего диссертационного исследования, в котором в сопоставительном анализе романов «Братья Карамазовы» и «Процесс» утверждается «удивительная» (по слову автора данного сочинения) аналогичность понимания вины в творчестве Кафки и Достоевского [Лескова, 2015]. Причем главным аргументом в пользу этого утверждения становятся слова самого Кафки, приводимые в статье М. Бубера «Вина и чувство вины»: «Признание вины, безусловное признание вины, дверь распаивается, она ведет внутрь дома мира, смутное отражение которого лежит за стенами» (цит. по: [Бубер]). С точки зрения исследовательницы, эта дневниковая запись свидетельствует о вере Кафки в спасительность признания вины, в чем он, как пишет цитируемый автор, оказывается солидарен с Достоевским как автором идеи «все за всех виноваты».

Выстраивая полемику с данным мнением, предварительно заметим, что в творчестве Кафки очевидно нет универсального, монолитного понимания вины. В его произведениях вина фигурирует и в метафизическом, и в этическом, и в экзистенциальном ракурсе, то есть как переживание, ставшее следствием осознания собственной недостаточности (проступка или преступления) и перед лицом Бога-Отца, и перед лицом другого, и перед самим собой. В последнем случае, напомним, это вина за преступления, совершенные против самого себя и состоящие в примирении с невоплощенностью собственного «я», в отказе

² Теме вины в творчестве Ф. Кафки посвящена огромная литература. См. труд обобщающего характера: [Das Schuldproblem]. Мы затронем аспект, связанный с ее дифференцированным пониманием в произведениях указанного периода.

³ У Достоевского сын также судья отца.

от самореализации, от принятия решений в удовлетворении важнейших личностных потребностей. Аксиологический потенциал вины (то есть вопрос о том, созидательна она или разрушительна) является у Кафки особенным предметом в ситуации изображения героя как носителя этической и экзистенциальной вины. Метафизическая же вина, как значится в новелле «В исправительной колонии», «всегда бесспорна» и, следовательно, принимается как данность, выводимая за границы аксиологически ориентированных размышлений. Об этом, например, читаем у В. Беньямина: «Во всех странных семействах у Кафки отец влачит свое существование за счет сына, навалившегося на него чудовищным трутнем. Пожирая не только все его силы, но и само его право на существование. Мало того, отец, воплощающий собой кару, оказывается еще и обвинителем. И грех, в котором он сына обвиняет, похоже, нечто вроде первородного греха. Ибо к кому еще в такой же мере приложимо определение этого греха, данное Кафкой, как не к сыну: “Первородный грех, эта древнейшая несправедливость, совершенная человеком, в том и состоит, что человек не перестает сетовать на случившуюся с ним несправедливость, на совершенный над ним первородный грех”... из чего с очевидностью вытекает, что настоящий грешник – именно сын. При этом из постулата Кафки ни в коей мере нельзя заключить, что обвинение... не соответствует истине. У Кафки нигде не написано, что оно несправедливо или незаслуженно. Это процесс, находящийся в непрерывном производстве» [Беньямин, с. 51–52].

Итак, метафизическая вина неотвратима, предрешена судьбой, а потому коррелирует с данностью, на которую человек обречен самим миропорядком. Однако этическая или экзистенциальная вина описываются у Кафки в контексте с рефлексией относительно справедливости (или несправедливости) ее происхождения и личной (со стороны героя) ответственности. Поэтому остановимся на этих типах вины у Кафки – в сопоставлении с тем, что представляет собой решение вопросов, с ними связанных, у Достоевского.

В изображении вины за преступления перед другими, за «раны», нанесенные миропорядку и отношениям с другими (М. Бубер), Достоевский и Кафка очевидно расходятся. Если по Достоевскому, как мы выяснили, переживание вины спасительно, то в творчестве Кафки подчеркнута его деструктивная сторона: вина перед другими (причем даже не реальная, связанная с действительным преступлением или проступком, а состоящая в переживании собственной недостаточности перед лицом ожиданий со стороны других) отчуждает человека от самого себя – вплоть до самоистребления, о чем выразительно свидетельствуют необъяснимые на первый взгляд поступки героев цикла «Кары». Так, Георг Бендеманн совершает самоубийство в подтверждение своей любви к отцу и страстной потребности искупления вины перед ним. В той же надежде на искупление вреда, причиненного семье, принимает решение о необходимости ухода Грегор Замза.

Что касается изображения экзистенциальной вины, то она в творчестве Кафки осмысливается по-иному – как «позитивная конструктивная сила, советчик, возвращающий нас к самим себе». Так, напомним, описывает функцию экзистенциальной вины И. Ялом, подкрепляя свою мысль разбором кафковского «Приговора» и ссылкой на М. Бубера, ранее связавшего вину Йозефа К. с непризнанием виновности этого типа. Приведем с небольшими сокращениями этот отрывок из книги И. Ялома:

«Никто не изображал экзистенциальную вину более живо и захватывающе, чем Франц Кафка. Отказ от признания... экзистенциальной вины – повторяющаяся тема в творчестве Кафки. “Процесс” начинается так: “Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест”. Йозефу К. предлагают сознаться, но он заявляет: “Я ни в чем не виновен”. Весь роман посвящен описанию попыток Йозефа К. освободиться от суда. Он ищет помощи из любого мыслимого источника, но тщетно, потому что находится не перед обычным гражданским судом. Как постепенно понимает читатель, Йозеф К. застигнут внутренним судом – тем, что заседает в его скрытых глубинах. Юлиус Хойшер (Julius Heuscher) обращает внимание на физическое заражение суда

примитивным инстинктивным материалом: так, на судейских столах разбросаны порнографические книги, а суд размещается в низкой грязной мансарде трущобного здания.

Когда Йозеф К. входит в собор, к нему обращается священник, который пытается помочь ему, побуждая взглянуть внутрь себя на свою вину. Йозеф К. отвечает, что все это недоразумение, и затем дает рациональное объяснение: “И как человек может считаться виновным вообще? А мы тут все люди, что я, что другой”. “Но все виновные всегда так говорят”, – вызывает священник и вновь советует ему заглянуть внутрь себя, вместо того чтобы пытаться растворить свою вину в коллективной вине. Когда Йозеф К. называет свой следующий шаг (“Буду и дальше искать помощи”), священник раздражается гневом: “Ты слишком много ищешь помощи у других”. В конце концов он пронзительно кричит с кафедры: “Неужели ты уже за два шага ничего не видишь?” Затем Йозеф К. надеется узнать у священника метод обойти суд – “способ жить вне процесса”, – подразумевая под этим метод жизни вне “юрисдикции” собственной совести. По сути, Йозеф К. спрашивает о том, возможно ли никогда не встретиться с экзистенциальной виной. Священник отвечает, что надежда на бегство – это “заблуждение”, и рассказывает притчу “из Введения к Закону”, описывающую “это заблуждение”, выразительную историю о поселянине и привратнике. Поселянин просит, чтобы его пропустили к Закону. Привратник перед одной из бесчисленных дверей приветствует его и объявляет, что в данный момент пропустить его не может. <...>Тогда проситель решает подождать, пока ему разрешат войти. Он ждет дни, недели, годы. Он ждет в стороне от входа всю свою жизнь. Он стареет, его зрение слабеет, и, уже умирая, задает привратнику последний вопрос... : “Ведь все люди стремятся к Закону, как же случилось, что за все эти долгие годы никто, кроме меня, не требовал, чтобы его пропустили?” Привратник кричит изо всех сил...: “Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного! Теперь пойду и запру их”. Йозеф К. не понимает притчу; более того, до самого конца, когда

он умирает “как собака”, он продолжает искать помощи от какого-либо внешнего источника. Кафка и сам, как он пишет в своем дневнике, вначале не понимал смысл притчи. Согласно Буберу, впоследствии Кафка в своих записных книжках полнее выразил смысл притчи: “Признание вины, безусловное признание вины, дверь распахивается. Она ведет в дом мира, мутное отражение которого раскинулось вне стен”⁴. Поселянин в романе Кафки был виновен – не только в том, что вел неживую жизнь, ожидал позволения от другого, не овладевал своей жизнью, не проходил через врата, предназначенные для него одного; он был виновен и в том, что не принимал свою вину, не использовал ее как проводника вовнутрь, не сознавался “безусловно” – акт, в результате которого врата бы “распахнулись”.

Нам мало что рассказано о жизни Йозефа К. до зова вины, и потому мы не можем точно обозначить основания его экзистенциальной вины» [Ялом, с. 319–322].

О том, что признание экзистенциальной вины «распахивает двери», а переживание вины перед другими, наоборот, их закрывает⁵, выразительно свидетельствует сюжет «Превращения». Обращение к этому тексту и поможет нам подчеркнуть смысловые оттенки в решении темы вины у Достоевского и Кафки. Иллюзия аналогичности понимания вины у этих художников (присутствующая, например, в сочинении Е. В. Лесковой) возникает, скорее всего, на почве изолированного сопоставления романов «Процесс» и «Братья Карамазовы». Подкрепляет эту иллюзию и цитируемая М. Бубером дневниковая запись Кафки⁶. Между тем, можно гово-

⁴ И. Ялом ссылается на статью М. Бубера «Вина и чувство вины». В русском переводе опубликована в «Московском психотерапевтическом журнале» (М., 1999, № 1).

⁵ Такая мысль (о том, что вина перед другими закрывает двери к себе самому) у Бубера и Ялома отсутствует. Наоборот, Бубер пишет о том, что признание вины и примирение с другим врачуют раны, нанесенные проступком. И в том числе раны самого преступника. Эту мысль мы обнаруживаем именно у Кафки.

⁶ Обратим, кстати, внимание на то, что Бубер сравнивает «Процесс» не с последним романом Достоевского, а с «Бесами», находя справедливые корреляции в отношении к собственной вине у Ставрогина и Йозефа К.: оба сопротивляются признанию личной вины.

речь лишь о частичном совпадении мысли о вине у Достоевского и Кафки – в вопросе признания вины фактором примирения с собой и миром. Причем, если у Достоевского эта идея нашла свое многократное и прямое выражение в историях разных персонажей разных текстов, у Кафки она получает свое художественное воплощение от противного – в трагической истории Йозефа К., героя, отказавшегося от признания вины. Да и трактовать историю Йозефа К. в этом ключе возможно только с опорой на вышеприведенное дневниковое высказывание Кафки. Вне корреляции с этим суждением интерпретация романа может быть другой. Недаром отнюдь не все интерпретаторы поддерживают мысль о виновности героя «Процесса». В первую очередь это те, кто видят в сюжете новеллы парафраз ветхозаветной истории об Иове или метафору трагедии человека перед лицом тоталитарной системы (см., например: [Kartnager; Weinberg; Slochover; Frye]).

О том, что у Кафки нет однозначного решения вопроса о вине и его нельзя исчерпать дневниковым высказыванием о спасительности ее признания, свидетельствует «Превращение». Анализ «Превращения» как раз и позволит настаивать на том, что у Кафки речь идет о конфронтации двух форм вины: перед другими и перед собой. Причем в этом ракурсе (как текст о конфликте двух форм вины) «Превращение», насколько нам известно, не рассматривалось.

Новелла начинается с события, которое символизирует ответ героя на зов экзистенциальной вины, но проживание этого события героем состоит в том, что, подавив этот зов, он подчиняется чувству вины перед другими, перед семьей, которой его метаморфоза наносит непоправимый вред. В этом плане будущий «Процесс» будет разрабатывать прямо противоположный вариант: его герой не откликнется на зов вины, настаивая на собственной невиновности и потому погибая; герой «Превращения», наоборот, принимает требования внутреннего голоса, но погибает, не допустив в сознание вину перед собой и подчинив свое существование проживанию вины перед другими. Если Йозеф К. необоснованно настаивает: «Я полностью невиновен», то Грегор Замза мог бы ска-

зять: «Я полностью виновен» (полностью, то есть и перед другими, и перед собой), конечно, если бы он в полной мере осознавал виновность экзистенциального типа.

Развернем это начальное суждение в анализе новеллы. При этом обратим внимание на то, что в творчестве Кафки есть фрагмент, позволяющий предложить основания той экзистенциальной вины, требования которой были удовлетворены героем в бессознательной метаморфозе (в «Процессе», как справедливо замечает И. Ялом, эти основания не прояснены). Мы имеем в виду фрагмент, над которым Кафка работал в 1906–1907 годах и который после его смерти был издан Максом Бродом под названием «Свадебные приготовления в деревне» («Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande»). В соответствии с нашей гипотезой, этот незавершенный фрагмент представляет собой важнейший элемент авантекста новеллы «Превращение», проясняющий существо изображенного в ней загадочного события.

Напомним, что загадочность «Превращения», как правило, связывается с характером сюжета: его основу составляет невероятное событие, не имеющее в новелле никакого внятного объяснения, в том числе и иррационального, так как все происходит при полном отсутствии фантастического вмешательства. «Проснувшись однажды утром от беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое», – знаменитое начало новеллы [Кафка, 2005, с. 104].

Это качество сюжета новеллы (полное отсутствие предыстории, в опоре на которую возможно было бы хоть как-нибудь объяснить причины метаморфозы героя) неоднократно становилось предметом комментария. При этом алогизм изображенного события, как правило, связывается исследователями с выражением мысли об одиночестве, ничтожности и униженности человека, преданного, по выражению Макса Брода, «во власть неумолимых сил». Данный взгляд поддерживает и Ю. В. Манн: «Отказали какие-то коренные законы бытия», и «рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования», – пишет он по поводу превращения Грегора Замзы [Манн, с. 165, 166].

Вне собственной предыстории превращение Грегора действительно выглядит как выражение тотальной зависимости человека от таинственных и неумолимых сил бытия. Однако представляется, что, обратившись к фрагменту не законченного Кафкой романа «Свадебные приготовления в деревне», возможно отыскать мотивацию метаморфозы героя «Превращения». Привлечение данного текста в качестве интерпретанты новеллы подсказывает иную, отличную от изложенной выше логику кафковского гротеска. Причем мотивация эта носит отчетливо психологический характер. По ходу анализа мы свяжем ее с переживанием героем экзистенциальной вины.

2.2. От «Свадебных приготовлений...» к «Превращению»

Сами основания для привлечения «Свадебных приготовлений в деревне» в целях герменевтики «Превращения» можно найти в работе Макса Брода «Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки», где данный фрагмент характеризуется как содержащий в себе «бесчисленное множество начатых и не доведенных до конца историй, ситуаций, рассуждений, отличается почти невероятным богатством фантазии, уводящим во все концы света и в тысячу и одну ночь» [Брод, 2013]. М. Брод напоминает, что в творчестве Кафки «засыпанная обломками (то есть незавершенными текстами. – О. Т.) территория тысячекратно превышает площадь достроенных памятников. <...> Поэтому для оценки этого исполина... надо учитывать и неоформившееся, оставшееся лишь в замыслах» [Там же]. По мысли М. Брода, именно в этом случае «достроенные» автором, но загадочные тексты Кафки обретают более ясные семантические контуры.

Остановимся на содержании незаконченного фрагмента. В «Свадебных приготовлениях в деревне» описывается молодой человек, который на время каникул едет в деревню к невесте и матери, в то же время с трудом преодолевая настойчивое желание прервать путешествие и вернуться домой

в город. Его тяготят страх нового места и необходимость вынужденного общения. Но главная причина – усталость: «Рабан чувствовал себя усталым» [Кафка, 1999а, с. 85]. Это первая характеристика героя. Она находит свое развернутое выражение в его внутреннем монологе: «Человек так надывается на работе в конторе, что потом от усталости и каникулами не может насладиться как следует» [Там же]. Причем в понимании Рабана усталость не дает права на сочувствие, не может быть извинительна и никогда не оправдывает в глазах других отказа от исполнения обязанностей:

...Никакая работа не дает человеку права требовать, чтобы все обращались с ним любовно, нет, он одинок, он для всех чужой... И пока ты говоришь «человек» вместо «я», это пустяк, и эту историю можно рассказать, но как только ты признаешься себе, что это ты сам, тебя буквально пронзает, и ты в ужасе... но я слишком устал, чтобы все осознать. Я слишком устал даже для того, чтобы без усилия пройти на вокзал, а ведь он близко [Там же].

Представляется, что этот пассаж как раз и свидетельствует о том, что описанное в нем переживание имеет отношение к тому чувству, которое мы вслед за И. Яломом называем экзистенциальной виной: герой страдает от той жизни, которую он ведет, и хочет все изменить.

Понимая, что остаться в городе нельзя, Эдуард Рабан обдумывает возможность спасения, к которой он прибегал «в детстве при всяких опасностях»:

Мне даже не нужно самому ехать в деревню, я пошлю туда тело. Если оно пошатывается, выходя за дверь моей комнаты, то это пошатыванье свидетельствует не о боязни чего-то, а о его, тела, ничтожестве. И это вовсе не волнение, если оно спотыкается на лестнице, если, рыдая, едет в деревню и, плача, ест там свой ужин. Ведь я-то, я-то лежу тем временем в своей постели, гладко укрытый желто-коричневым одеялом, под ветерком, продувающим комнату... У меня, когда я так лежу в постели, фигура какого-то

большого жука, жука-оленья или майского жука, мне думается... Большая фигура жука, да. Я делал тогда такой вид, словно речь шла о зимней спячке, и прижимал ножки к своему выпуклому туловищу. И я прошепчу несколько слов, это будут указания моему телу, которое у меня еле стоит на ногах и ссутулилось. Скоро я буду готов – оно поклонится, оно пойдет быстро и все наилучшим образом выполнит, а я полежу [Там же, с. 87].

Обратим внимание на то, что желание превращения в этом фрагменте самым отчетливым образом мотивировано потребностью во сне, отдыхе и защите, а реализацию этой потребности герой связывает с метаморфозой в существо, способное «впасть в спячку». В мечтах Рабана, таким образом, зооморфная метаморфоза имеет *исключительно положительное значение*: герой рассматривает превращение в жука как залог спасения и утешения.

Также обратим внимание и на то, что во внутреннем монологе Рабана надежда выспаться связывается не просто с метаморфозой, но с разделением тела и души. Отказаться от исполнения того, чего ожидают от него другие, герою представляется невозможным («Меня ведь ждут в деревне»), поэтому единственным выходом из мучительной ситуации становится мечта о раздвоении на «я» и «не я». «Я» героя отождествляет себя с душой, которая превращается в большого рогатого жука и остается в постели. Та же часть, с которой герой не желает отождествлять себя («не я», «оно»), ассоциируется с телом, в ничтожестве и обреченности которого герой уверен. А значит, им можно пожертвовать: отправить в дорогу, принудить к исполнению изнуряющих социальных функций, пренебречь его рыданиями, ведь оно все равно «пошатывается» и «еле стоит на ногах». Поэтому пусть «оно пойдет... а я полежу». Еще раз подчеркнем: в данном фрагменте метаморфоза наполняется выраженным *позитивным* содержанием, с очевидностью подразумеваемая символика избавления от изнурительных обязанностей.

Возможность освободительной метаморфозы Эдуард Рабан связывает со сном: он является условием и сферой ее осуществления. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы.

Но если Рабан только *мечтает* об освободительной метаморфозе, и виртуальному превращению он подвергает *только душу*, то Замза переживает *реальное и необратимое обращение*. Очевидно, что Замза – двойник Рабана: в основе его превращения лежит та же глубокая усталость, от которой страдал герой «Свадебных приготовлений». «От этого раннего вставания можно совсем обезуметь. Человек должен высыпаться», – думает Замза, фактически цитируя Рабана [Кафка, 2009, с. 106].

Совпадает и мотив страдания героя по причине вынужденности социального поведения: Рабан не может обмануть ожиданий матери и невесты, Замза – надежд родителей и сестры. Впрочем, и Рабан, и Замза – ипостаси самого автора (известно, что Кафка зашифровывал свое имя в именах своих героев). Но первому автор доверяет мечту, а второго терзает ее осуществлением.

В рамках сделанных наблюдений превращение Грегора Замзы вполне возможно рассматривать согласно «детской» логике его двойника Эдуарда Рабана как *попытку избавления от опасностей и тягот социальной жизни*. Однако, в отличие от Рабана, Замза переживает не раздвоение, а *превращение*: потребности души здесь не отторгают ничтожное тело, а находят свою реализацию в телесной метаморфозе, в результате чего Грегор Замза обретает облик, адекватный душе, страдающей об отдыхе.

Макс Брод, настаивая на том, что в творчестве Кафки «сквозь отчаяние мерцает нечто позитивное», новеллу «Превращение» из ряда произведений, в которых присутствует хотя бы «крохотный... компонент надежды», исключал: «В “Превращении” его... нет», – писал он [Брод, 2012]. Однако сопоставление с наброском о Рабана позволяет этот компонент разглядеть, предложив такую трактовку, в рамках которой метаморфоза героя рассматривается не как выражение зависимости человека от неумолимых и непостижимых сил бытия, а как *выражение потребности*, ранее дремавшей в глубинах психики героя. Поэтому превращение Грегора вполне можно рассматривать как попытку «пройти через врата», откликнуться на зов того переживания, которое в терминологии И. Ялома именуется экзистенциальной виной, то есть осуществить

то, к чему «лежит душа», то, что составляет «свой адекватный модус бытия» (И. Ялом) – вопреки чуждой форме самоосуществления, навязанной властью семьи. Данное предположение мы выдвигаем в полемике с распространенным мнением о том, что Замза переживает «обратную эволюцию»: превращаясь в животное, он, дескать, теряет человеческое. Думается, что, наоборот, «допуская» превращение, герой стремится к осуществлению своих подлинных потребностей, способных поддержать его «я» в ситуации страшного самоотчуждения, которым обернулось его служение семье.

Кстати, критику трактовки об «обратной эволюции» Грегора Замзы вполне может поддержать обращение к Достоевскому, в творчестве которого также присутствует образ превращения в насекомое (об этом подробно см.: [Турышева, 2003]). Так, подпольный парадоксалист Достоевского выражает желание «сделаться насекомым», сетуя в то же время на то, что «даже и этого не сумел». Со злым и жестоким насекомым идентифицирует себя Митя Карамазов. «Подлым насекомым» называет себя Ставрогин. В образе насекомого эти герои Достоевского очевидно символизируют свое жестокое сладострастие и потребность в мучительстве другого, а также вину перед тем, кто становится жертвой этого мучительства. В устах этих героев образ насекомого как раз и работает на идею «обратной эволюции»: противопоставляя свои чувства и поступки соображениям «благоразумной выгоды», «рассудка», «чести, покоя благоденствия», подпольный Достоевского называет себя «антитезой нормального человека», чем и оказывается обусловлена его идентификация с зооморфным существом. Очевидно, что та же мотивация лежит в основе карамазовского и ставрогинского самоотождествления с насекомым, глубоко негативного в своей семантике. Впрочем, в желании героя «сделаться насекомым» (или декларировать свою внутреннюю идентичность с ним) подразумеваются сложные переживания. С одной стороны, в нем явственна установка на оправдание низменных инстинктов человеческой природы. С другой стороны, это желание связано и с трагическим осознанием необходимости, которой подчинен человек. Речь здесь идет о власти над человеком природы, в том числе его собственной,

родовой: «Сказано, Карамазов!» – так Митя объясняет низменные проявления своей натуры. «Сделаться насекомым» в устах героя Достоевского поэтому означает признать власть природы и одновременно выразить свой протест против нее. Недаром в восторге бравады своей ничтожностью подпольный человек и высказывает желание принять требования природной необходимости вопреки требованиям культуры. При этом герой Достоевского осознает всю обезличивающую силу этого подчинения. Так, Митя Карамазов, отождествляя свое сладострастие с жестокостью злого насекомого, стремится выпустить наружу потребности своей природы, освободить свои желания, но в то же время он вполне отдает себе отчет в противоположности нравственного идеала.

Вполне возможно (если учесть знание Кафкой творчества Достоевского), что в «Превращении» им предпринята буквальная реализация высказанного подпольным человеком желания «сделаться насекомым», метафорического по своей природе. Опуская аргументацию данного предположения, развернутую в указанной статье, акцентируем внимание на том факте, что в кафковском варианте метафора превращения в насекомое подразумевает принципиально иное наполнение: если у Достоевского она символизирует темную, извращенную сторону человеческой природы и становится символом «осатаневшей самости» (Т. А. Касаткина), то у Кафки превращение в жука подразумевает, конечно, семантику обновления, возвращения к себе, к своему подлинному, пусть слабому, но человеческому началу.

Однако считать попытку Замзы «распахнуть дверь» доведенной до конца невозможно: событие превращения имеет трагическое завершение. Но на фоне «Свадебных приготовлений...» его трагическое содержание поворачивается совершенно иной стороной, нежели та, которую принято подчеркивать в исследованиях «Превращения». При рассмотрении «Свадебных приготовлений...» в качестве прецедентной разработки центрального мотива «Превращения» трагизм новеллистического сюжета следует связывать вовсе не с тем, что герой превращается в насекомое, будучи жертвой непостижимых и неумолимых высших сил,

но с тем, что образ освобождения и отдыха, переместившись из области мечты в действительность, *не был осознан героем адекватно его содержанию*. Осмыслить зооморфное превращение в качестве материализации глубинной потребности герой не может: с одной стороны, он слишком устал, чтобы иметь тело, служащее семье, но, с другой стороны, *им слишком владеют чувства вины и ответственности перед семьей, чтобы принять превращение как освобождение*.

Здесь открывается важнейшее отличие Замзы от Рабана: тот хоть и жалуется на то, что «слишком устал, чтобы все осознать», все же прекрасно понимает, что его жизнь ужасна, его «пронзает» от этой мысли, и он отдает себе полный отчет в своих фантазиях. Замза же и не пытается осмыслить свое новое состояние: пережив только недоумение, он старается приспособиться к своему животному телу, первоначально вовсе не считая его препятствием для осуществления привычных функций по содержанию семьи. Напомним, что в первые часы после пробуждения он прибегает к сугубо рационалистической трактовке превращения: произошедшее он расценивает как следствие игры воображения, которая, в свою очередь, есть результат хронического недосыпания, а изменение голоса – как «предвестие профессиональной болезни». По этой же причине (невозможности принять превращение как освобождение) герой и не обнаруживает спасительных возможностей своего нового тела. Обретя облик существа, способного «впадать в спячку» и летать, «преодолевая значительные расстояния» (на чем настаивает энтомолог В. Набоков, реконструировавший внешний облик превратившегося Грегора [Набоков]), Замза, наоборот, теряет сон и вообще не помышляет о крыльях. Единственное упоминание о сне, похожем на обморок, приходится на вечер первого дня превращения. Впоследствии же Грегор, как неоднократно сообщается, «лежал долгими ночами, не засыпая ни на одно мгновение».

То же происходит и в отношении способности летать. Грегор однозначно и с горькой иронией ее отвергает, когда наблюдает за тем, как Грета ищет его, заглядывая под диван: «Ведь где-то, о господи, он должен был находиться, не мог же он улететь!» [Кафка,

2005, с. 128]⁷. Впрочем, данную реплику в оригинальном тексте Кафки можно трактовать вариативно: и как принадлежащую Грете, раздраженно и настороженно ищущей Грегора, и как принадлежащую самому Грегору, размышляющему в этом фрагменте о том, как ему следует перестроить свою жизнь, чтобы своим «тактом» «облегчить семье неприятности». Субъектная организация данного фрагмента предполагает равновозможное присвоение данной фразы как тому, так и другому участнику сцены. Остановимся подробнее на вопросе о смысловом потенциале этого восклицания.

С одной стороны, фраза «Не мог же он улететь!» может сопровождать напряженно-опасливый поиск Гретой превратившегося Грегора. Будучи напугана тем, что Грегор остается какое-то время незамеченным, Грета заглядывает под диван, справедливо полагая, что ее несчастный брат должен находиться где-то в комнате, «не мог же он улететь». В этом случае – случае присвоения данной фразы Грете – смысловые акценты оказываются очевидно сосредоточены на раскрытии психологического состояния героини, которая в раздраженном восклицании пытается преодолеть страх, отвращение и ужас, приучая себя к мысли о необходимости нести ответственность за то существо, которое раньше было ее братом. Раздражительная интонация данного

⁷ Приведем этот фрагмент в более развернутом варианте: «Уже рано утром – была еще почти ночь – Грегору представился случай испытать твердость только что принятого решения, когда сестра, почти совсем одетая, открыла дверь из передней и настороженно заглянула к нему в комнату. Она не сразу заметила Грегора, но, увидев его под диваном – **ведь где-то, о господи, он должен был находиться, не мог же он улететь!** – испугалась так, что, не совладав с собой, захлопнула дверь снаружи. Но словно раскаявшись в своем поведении, она тотчас же открыла дверь снова и на цыпочках, как к тяжелобольному или даже как к постороннему, вошла в комнату» (пер. С. Апта) [Кафка, 2009, с. 128–129].

(«*Schon am frühen Morgen, es war fast noch Nacht, hatte Gregor Gelegenheit, die Kraft seiner eben gefaßten Entschlüsse zu prüfen, denn vom Vorzimmer her öffnete die Schwester, fast völlig angezogen, die Tür und sah mit Spannung herein. Sie fand ihn nicht gleich, aber als sie ihn unter dem Kanapee bemerkte – **Gott, er mußte doch irgendwo sein, er hatte doch nicht wegfliegen können** – erschrak sie so sehr, daß sie, ohne sich beherrschen zu können, die Tür von außen wieder zuschlug. Aber als bereue sie ihr Benehmen, öffnete sie die Tür sofort wieder und trat, als sei sie bei einem Schwerkranken oder gar bei einem Fremden, auf den Fußspitzen herein*» [Кафка, 2005]).

восклицания Греты становится особенно понятной в контексте последующего узнавания читателем того факта, что вся семья Грегора, и Грета в том числе, связывала свое благополучие именно с его трудами и заботами. Однако превращение разрушает все надежды, заставив Грету принимать новое положение вещей: теперь она вынуждена взять на себя заботы о брате, изучив его повадки и потребности. Думается, что в переводе С. К. Апта данная фраза истолкована именно в таком ключе – как раздраженно-настороженный возглас Греты.

Гораздо более сложные смыслы открываются в том случае, если эта фраза будет расшифрована читателем как принадлежащая самому Грегору. Основания для такой расшифровки присутствуют в тексте: в качестве субъекта видения в данной сцене подразумевается Грегор. Это в его восприятии читатель наблюдает за движением настороженного взгляда Греты, осматривающей комнату, и в его восприятии переданы ее действия: связанное с испугом поспешное бегство и покаянное возвращение «на цыпочках» – «как к тяжелобольному или даже как к постороннему». Наблюдение за сестрой, не сразу разглядевшей укрытие Грегора, вполне могло вызвать у него внутреннее восклицание, утверждающее факт его нахождения в комнате, восклицание, как бы подсказывающее сестре направление поиска (не мог улететь – значит, где-то здесь), облегчающее ее встречу с ним (не мог улететь – значит, не способен совершать пугающих передвижений)⁸. В свете ночных размышлений Грегора о необходимости вести себя так, чтобы облегчить семье взаимодействие с ним, данное предположение представляется возможным. Грегор мысленно как бы подталкивает Грету к тому, чтобы принять в нем неопасное и нуждающееся в ее внимании существо, не способное улететь и вынужденное остаться на попечении семьи. В рамках такого прочтения данную фразу следует признать несобственно-прямой речью Грегора. При этом ей следует присвоить совсем иной интонационный рисунок, нежели в том случае, когда в качестве ее субъекта предполагается Грета.

⁸ Кстати, сомнения в принадлежности анализируемой фразы Грете поддерживает и то наблюдение, что она никак не может быть уверена в неспособности Грегора улететь: событие его метаморфозы, наоборот, вызывает у нее ужас непонимания сути происходящего.

Если в устах Греты данная фраза оказывается исполнена раздражения, досады и страха, то в устах Грегора она очевидно наполняется смиренно-сокрушенной интонацией: это вздох смирения существа, готового демонстрировать свою покорность и всеми силами стремящегося облегчить участь своей семьи, но, с другой стороны, исходящего из своего права находиться на территории своего дома и потому надеяться на заботливое участие⁹.

В рамках данного предположения кафковская фраза может быть переведена несколько иным образом, нежели как она звучит в переводе С. К. Апта: «Боже мой, он должен же где-нибудь быть, не мог же он улететь!» Казалось бы, отличия в переводе минимальные, однако выбор сокрушенного варианта «Боже мой!» вместо раздраженного «О господи» позволяет акцентировать интонационные и, следовательно, семантические различия. В устах Грегора это восклицание становится утверждением того, что он не может исчезнуть после превращения, он должен находиться здесь, он имеет на это право несмотря ни на что, но он понимает весь ужас того положения, в котором оказалась семья, и готов вести себя так, чтобы облегчить ей «неприятности».

Напомним, что в энтомологическом комментарии Набокова насекомое, в которое превратился Грегор Замза, описывается как большой жук: «У него громадный выпуклый живот, разделенный на сегменты, и твердая округлая спина, что наводит на мысль о надкрыльях. У жуков под надкрыльями скрыты жиденькие крылышки, и, выпустив их, жук может преодолевать в неуклюжем полете многие километры. Любопытно, что жук Грегор так и не узнал, что под жестким покровом на спине у него есть крылья» [Набоков, с. 335].

Уточним мысль Набокова: Грегор не просто не узнал, что у него есть крылья, он, как о том свидетельствует анализируемая реплика, категорически отверг способность своего новообретенного тела к полету («Не мог же он улететь!»). Один из парадоксов новеллы Кафки

⁹ В этом случае становится понятно, о каких «смутных надеждах» идет речь в описании некрепкого сна Грегора в ночь после превращения. Это надежды на право верить в то, что он останется в семье и вопреки своему новообретенному облику.

и состоит в том, что, таинственным образом обратившись в существо, способное (благодаря крыльям) разорвать мучительные обязанности перед семьей, освободившись из-под гнета забот о ней, герой и не помышляет о таких возможностях своего нового тела, а наоборот, занимает позицию униженной жертвы, в смиренном самоотверженном поведении пытающейся заслужить заботу своей семьи.

Обнаружение этого парадокса позволяет настаивать на той интерпретации самого события превращения, которая была высказана нами в ходе сопоставления новеллы со «Свадебными приготовлениями в деревне». Но если сравнительный анализ позволяет отождествить метаморфозу Замзы с метафорой бегства героя от тягот обыденной жизни, то вывод о том, что Грегор отвергает возможность (и право!) воспользоваться крыльями ради окончательного завершения начатого процесса, позволяет вновь акцентировать бессознательный характер этой метаморфозы.

Повторим: превращение героя осуществляется вне сознательных мотивировок. Хотя мысль об освобождении и брезжит на периферии его сознания (в качестве «какого-то воспоминания», «охватывавшего его прежде, когда он выглядывал из окна»), с новообретенным обликом она героем не связывается. Возможно, поэтому так сложно присваивать Грегору Замзе переживание экзистенциальной вины: в отличие от Эдуарда Рабана, он не осознает ужаса своего существования до метаморфозы (как о том свидетельствует его поведение после ее осуществления), хотя и мучается им. Но корреляция «Превращения» со «Свадебными приготовлениями в деревне» все-таки позволяет предполагать в качестве основы метаморфозы героя если не переживание экзистенциальной вины, то переживание, ей подобное и, очевидно, предвосхищающее ее возможную интеграцию в сознание.

Однако интеграции не случается. Происходит процесс бессознательной объективации глубинной потребности, бессознательного удовлетворения глубинного зова. Поэтому представляется, что «коренные законы бытия» здесь не «отказали» (Ю. В. Манн), а наоборот, проявили свое действие, будучи обусловлены «теми основаниями, которые сокрыты в человеке» (С. Фараджев).

Но именно сокрыты, не вняты самому человеку: являясь результатом активности бессознательного, превращение не становится, повторим, предметом осмысления. К сокровенному пониманию события герой оказывается не способен. Поэтому из потенциально спасительного акта превращение оборачивается кошмаром стыда, жестокой бессонницей и гибелью. Единственный выход, который находит герой, – добровольный уход – выход, прямо противоположный тем возможностям, которые открывало перед ним его превращение. Конечно, смерть его жертвенна («о своей семье он думал с нежностью и любовью. Он... считал, что должен исчезнуть...»). Но вряд ли следует жертву Грегора считать светлой, христоподобной¹⁰, ведь она свидетельствует о поражении «благородной души» (М. Брод) в ее стремлении к самой себе из-под власти самоубийственной и больной ответственности перед предавшей его семьей.

В связи с этим следует переосмыслить и распространенную трактовку названия цикла, в который наряду с новеллами «Приговор» и «Исправительная колония» входит «Превращение». Традиционно название цикла «Кары» («Strafen») связывается с семантикой наказания свыше. В отношении новеллы о Грегоре Замзе данная семантика и обнаруживается в событии превращения героя в страшное насекомое. Однако в свете предпринятого анализа, с опорой на раннюю незавершенную разработку замысла, наказание героя возможно связывать не с его метаморфозой, а с тем кошмаром одиночества и стыда, который последовал за метаморфозой, воспринятой героем не в качестве дара, а в качестве непостижимого наказания. Вина героя – в его отторженности от сокровенного содержания события, в инерции самосознания, ограничивающего собственное существование только повинной заботой о семье.

Такая трактовка вовсе не снимает трагизма изображенного события, но акцентирует иной его аспект, нежели тот, который принято выдвигать на первый план, когда герой рассматривается как жертва коренного нарушения законов бытия. В рамках нашей трактовки очевидным становится *фактор вины самого героя*. Вина, о которой идет речь, это вина перед самим собой. Бессозна-

¹⁰ Распространенное мнение в литературе о «Превращении».

тельно в превращении откликнувшись на зов экзистенциальной вины, Грегор Замза купировал его покаянным чувством перед семьей, бесконечно усугубив вину перед самим собой. Эти смыслы и выводит наружу соотнесенное со «Свадебными приготовлениями в деревне» чтение «Превращения».

2.3. Письма к Фелиции

Еще один аргумент в пользу выдвинутой интерпретации: о связи «Свадебных приготовлений...» с «Превращением» свидетельствует не только общая образность, но и то, что в биографии Кафки эти тексты зарифмованы одной и той же ситуацией – ситуацией размышлений о женитьбе, о создании собственной семьи.

«Свадебные приготовления...» Кафка начинает в 1906 году, когда в возрасте 23 лет он по окончании университета становится чиновником страховой компании. На это время приходится чувство Кафки к неизвестной женщине, в отношении которой он, как свидетельствует его письмо к М. Броду от 19 февраля 1906 года, строит брачные планы, в то же время парадоксально разоблачая перед ней свои недостатки и слабости, о чем говорит выразительная эпистолярная цитата, приводимая Бродом: «Если ты меня хоть немножко любишь – то из жалости, мой удел – страх» (цит. по: [Давид, с. 94]).

Та же ситуация разворачивается и в конце 1912 года, когда Кафка пишет «Превращение», начав работу 17 ноября и завершив ее в ночь на 7 декабря. На этот период приходится начало романа Кафки с Фелицией Бауэр: первое адресованное ей письмо Кафки датировано 20 сентября 1912 года¹¹. В ноябре, то есть непосредственно в период работы над новеллой «Превращение», Кафка пишет Фелиции многостраничные письма (иногда по два в день), чередуя

¹¹ Обратим внимание на то, что и новелла «Приговор» была написана в самом начале переписки с Фелицией (в ночь на 23 сентября – третью после первого письма к ней). Целый ряд фактов свидетельствует о том, что ее написание также связано с размышлениями Кафки о женитьбе: новелла посвящена Фелиции, упоминаемая в ней невеста героя имеет те же инициалы (на что внимание Фелиции обращает сам Кафка), наконец, именно «из-за невесты», как он скажет позднее (в дневниковой записи от 14 августа 1913 года), и погибает герой «Приговора».

признания в любви с постоянными жалобами на свою «прискорбную необычность» и «нервические странности». Парадоксальное сочетание демонстрации интереса к Фелиции как спутнице (пока только палестинского путешествия) и предупреждения ее от тех опасностей, которые она обретет, согласившись на связь с ним, выявляет себя в самых ранних письмах. Так, уже в первом письме (от 20 сентября), уговаривая Фелицию «попробовать» его «в каком угодно качестве – дорожного спутника, путеводителя, балласта, тирана», Кафка сообщает ей об особенностях своего «тяжелого характера», а в последующих письмах подробно описывает свое «захудалое здоровье», свою «никчемность», «вечную усталость», постоянную бессонницу, откровенно невротические реакции по поводу задержки ее писем и изматывающий («почти шутовской», по его слову) образ жизни. Эти саморазоблачительные откровения достигают своей кульминации в письме от 8 ноября с сообщением о том, что его «вряд ли хватит для семейной жизни и тем более для отцовства», и с обещанием того, что Фелиция в любой момент сможет избавиться от него. В письмах от 9 и 11 ноября это обещание укрепляется инициативными попытками разрыва отношений – и это при настойчивом повторении того, как «безгранична [его] нужда [в ней]» [Кафка, 2004].

Психоаналитический подтекст диалога Кафки с возлюбленной, его отношение к семье как форме власти и стремление уклониться от зависимостей брака при отчаянной потребности в другом (для «подпитки своего писательства», как выразился Э. Канетти [Канетти]) хорошо известны, что освобождает нас от необходимости останавливаться на этом аспекте. Наша задача заключается в том, чтобы обозначить сходство биографической ситуации и ее переживания в период работы Кафки над «Свадебными приготовлениями...» и «Превращением»; и в том, и в другом случае коллизия «свадебных приготовлений» (или, во всяком случае, размышлений о них) вызывает у Кафки одну и ту же, как можно судить по его письмам, реакцию. Это реакция, мотивирующая стремление установить такую связь, которая позволила бы другому «просто по-дружески [его] терпеть... на большом расстоянии» (как он пишет

Фелиции в письме от 7 ноября). Думается, что переживание, отличающее кафковские размышления о браке 1906 и 1912 годов, и вызывает в его творчестве один и тот же образ – образ бегства от рисков, обязательств, несвободы и от неминуемой вины перед партнером – бегства, обретаемого в метаморфозе. Правда, только в новелле «Превращение» этот образ раскрывает свой страшный трагический потенциал, оборачиваясь согласием на исчезновение.

Интересно, что ради замысла «Превращения» Кафка оставляет незаконченным роман «Пропавший без вести», хотя менее чем за неделю до этого он сообщает Фелиции о том, как дорожит этой работой и как важно ему закончить ее:

Это первая относительно большая работа, в которой я – после пятнадцати лет беспросветной, за исключением отдельных мгновений, муки – чувствую себя уютно. Ее надо закончить, Вы, надеюсь, тоже так полагаете, вот почему я и намерен, с Вашего благословения, те крохи времени, которые я мог бы уделить письмам к Вам, письмам по неизбежности слишком приблизительным, ужасно клочковатым, неосмотрительным и опасным, – переадресовать сейчас этой своей работе, в которой все, по крайней мере до сих пор, откуда бы оно ни исходило, обретает успокоенность и верный путь [Кафка, 2004].

Однако столь редкая для Кафки в эмоциональном плане работа (работа, в которой он чувствует себя «уютно» и в которой «все... обретает успокоенность и верный путь») 17 ноября оказывается бесповоротно оставлена ради «Превращения»¹². В письме от 18 ноября Кафка сообщает Фелиции о том, что он «раздираем» «жгучим желанием продолжить новую... крайне заманчивую исто-

¹² Завершив работу над «Превращением», Кафка сетует на то, что новеллу «можно было сработать чище». И далее признается: «Это вечно грызущее меня чувство: что сам я, со всеми силами воплощения, которые я в себе чувствую, независимо от их мощи и долговечности, при более благоприятных жизненных обстоятельствах мог бы справиться более чистой, более убедительную, более выстроенную работу, чем та, что лежит сейчас передо мною» [Кафка, 2004]. Выразительное свидетельство этого переживания находим также в знаменитой дневниковой записи от 15 ноября 1911 года о том, как трудно выразить полноту замысла «при записывании».

рию», замысел которой заставляет его «вот уже несколько дней и ночей [пребывать] в опасной близости к полной бессоннице», учинив «бурю в его голове» [Кафка, 2004]. Однако, с другой стороны, история Грегора Замзы характеризуется Кафкой как «безгранично омерзительная» (в письме от 24 ноября), он боится напугать Фелицию ее сюжетом, хотя глубоко сострадает своему герою:

Я сейчас слишком мрачен и, наверное, совсем не должен был бы Тебе писать. Но герою моей маленькой истории и сегодня опять пришлось ужасно худо, при том что это всего лишь последний этап его теперь уже неизбывных несчастий. С чего же мне особо веселиться? [Там же].

Очевидно, что Кафка отождествляет себя с героем своей новеллы. Особое внимание обращает на себя признание из первого от 24 декабря письма, относящегося к работе над «Превращением»¹³:

Чем больше я пишу, чем больше я от самого себя освобождаюсь, тем, быть может, достойнее и чище я становлюсь для Тебя, хотя, конечно, из меня еще много всего надо исторгнуть [Там же].

О чем идет речь в этом признании? О том «чудовищном мире», который «теснится в голове» и требует отторжения в акте письма, как значится в более позднем дневниковом высказывании Кафки (от 21 июня 1913 года)? Или речь идет об отторжении той части самого себя, своей личности, которая заставляет его «нагромождать нерешительности» в осуществлении замысла простого человеческого счастья «привязаться к живому бытию другого человека», как он напишет в письме от 16 ноября? Думается, что если рассматривать адресованные Фелиции ноябрьские и декабрьские письма 1912 года как своего рода автокомментарий к «Превращению», то следует выбрать второе. В этом случае возможно предположить, что «освобождение от самого себя» (от себя, страшщегося брака) в работе над историей Грегора

¹³ На 24 декабря приходится два письма к Фелиции.

Замзы означает для ее автора фантазийную пробу жизни в семье в той ситуации, когда его совсем «не хватает для семейной жизни». Превращение в жука в этом случае как раз и символизирует невозможность выполнять те обязанности, которые накладывает семья. История, по слову самого Кафки из процитированного выше письма к Фелиции, «омерзительная». «Омерзительная» потому, что, разрабатывая сюжет добровольного ухода под тяжестью неискупимой вины перед семьей, Кафка как бы продемонстрировал себе самому чудовищные следствия, которыми чревата жизнь в ней. В рамках новеллы последняя осмысливается как жизнь, которая не допустит обретения «аутентичного модуса бытия» (И. Ялом). И это в контексте матримониальных планов!

Обратим также внимание на то, что, размышляя о возможности (или невозможности) брака, Кафка в «Превращении» моделирует взаимоотношения с родителями и сестрой, но не с женой. Очевидно, таким образом он доводит свои страшные сомнения до абсолютного предела: если близкие по крови люди, так долго принимавшие смиренные и жертвенные труды своего сына и брата, оказываются не в состоянии терпеть его в облике «чудовища», вынуждая его «исчезнуть», чего же ждать от женщины, которая согласится на союз с ним, справедливо надеясь на исполнение обязательств, к которым он считает себя не способным¹⁴.

¹⁴ В контексте размышлений К. Кобрин, однако, следует выбрать иное объяснение. С точки зрения исследователя, Фелиция нужна Кафке «только как предлог освободиться от проклятия жизни с родителями в Праге», а вовсе не для того, чтобы «привязаться к живому бытию другого человека» [Кобрин]. Если принять эту версию, то, конечно, придется взглянуть на смысл «Превращения» по-иному и рассматривать его как новеллу, в которой в надежде на возможное освобождение в женитьбе Кафка в страшном сюжете усиливает ужас жизни в родительском доме, как бы санкционируя собственное право на разрыв с ним. Возможная трактовка, но в ее рамках необъяснимо сопротивление Кафки союзу с Фелицией и стремление сохранять дистанцию с ней. Часто пишут о неспособности Кафки принять окончательное решение. Однако характер писем к Фелиции и характер поведения Кафки непосредственно до и после обручения (переписка и встречи с Гретой Блох) свидетельствуют скорее о том, что Кафка был достаточно решителен в провокации разрыва с Фелицией. Как пишет Клод Давид, в период с октября 1913 по июль 1914 года Кафка напишет Фелиции около 20 писем, в то время как Грете он отправит 70 посланий [Давид].

Обратим также внимание на то, что в письмах этого периода Кафка постоянно возвращается к теме двойничества собственной натуры. С выразительной настойчивостью эта тема звучит, например, в письме от 21 ноября, в котором, пытаясь искупить очередную попытку разрыва отношений, Кафка прямо ссылается на своего «внутреннего врага»:

Пожалуйста, любимая, прости меня. <...> Я не то чтобы совсем устал, но как-то отупел и отяжелел и совсем не нахожу верных слов. Могу разве что сказать – не покидай меня, останься со мной. А ежели кто-то из врагов моих, сидящих у меня внутри, пошлет Тебе такое письмо, как сегодня утром, не верь ему, а смотри сквозь него прямо мне в сердце [Кафка, 2004].

Думается, что в «Превращении» Кафкой и предпринята попытка выдворения «внутреннего врага» посредством воплощения его в образе Грегора Замзы – того, кто в бессознательной метаморфозе осуществил сюжет бегства из-под власти семьи в ужасе от собственной неспособности выполнять обязанности перед ней. Однако попытка эта осталась безуспешной: герой, символизирующий «внутреннего врага», утвердиться в праве на бегство не смог и поплатился за это намерение самым жесточайшим образом. Семья мыслится здесь аналогом Бога, который требует жертв. Преодоление ее власти неосуществимо, так как непреодолима вина перед ней. «Распахнуть дверь», «войти в ворота», «предназначенные для тебя одного», она не позволит. А потому и для самого Кафки оказывается неосуществимым как преодоление страха перед ней, так и отторжение в работе над фантазийным сюжетом той части себя, которая препятствует союзу с другим человеком.

Такую интерпретацию поддерживает и совпадение целого ряда других мотивов, фигурирующих в «Свадебных приготовлениях...», «Превращении» и письмах к Фелиции. Среди них мотив постели как «наилучшего прибежища» (как Кафка сформулирует в письме от 27 октября), мотив «вечной усталости», мотив утешительности сна, наконец, мотив бегства от измучивающих служебных

обязанностей. Но именно в «Превращении» система этих мотивов найдет свое кульминационное выражение, запечатлев поражение попытки героя в отдыхе и сне преодолеть уязвимость собственно-го человеческого тела и ужасы повседневной жизни. Поражение, обусловленное диктатом вины перед семьей.

Любопытный факт: в письме от 7 декабря, на следующий день после завершения «Превращения», Кафка подробно описывает сон, в котором телесная уязвимость присваивается Фелиции, энергичностью и жизнелюбием которой Кафка до сего момента ревниво восхищался, сетуя на недостаток жизненных сил в себе самом. Все содержание этого сна состоит в описании того, как Кафка преодолевает те препятствия, которые мешают ему просто «по-человечески поговорить» с Фелицией, почему-то потерявшей зрение¹⁵. Фелиция в этом сне «скованная, тихая». Самого же себя Кафка видит необычайно энергичным, решительным, сильным, готовым отказаться от условностей, обременяющих общение. Приведем описание этого сновидения с небольшими купюрами:

...Ты была слепая. Берлинский институт слепых организовал для всех пациентов прогулку в деревню, где мы с матерью снимали дачу. Жили мы в деревянном домишке, окна которого врезались мне в память очень отчетливо. Домишко располагался в усадьбе большого раскинувшегося на пологом склоне поместья. С левого фланга к домику лепилась застекленная терраса, в которой слепых девушек по большей части и разместили. Я знал, что и Ты среди них, и в голове моей роились смутные замыслы, как бы так подстроить, чтобы с Тобой встретиться и поговорить. Снова и снова выходил я из нашего дома, перешагивал через доску, брошенную перед дверью на мшистую почву вместо порога, и, так Тебя и не встретив, в нерешительности плелся назад. <...> Внезапно все это относительно спокойствие кончилось, может, дали сигнал собираться, во всяком случае, всем вам надо было уходить. Соответственно, и мое решение окрепло, и я побежал вниз по склону, через дверцу, буквально проломленную в стене, ибо мне пока-

¹⁵ По письмам к Фелиции известно, что Кафка избегал не только встреч, но и разговоров с ней, даже телефонных.

залось, что все вы двинетесь именно в этом направлении. Внизу, однако, я наткнулся только на выстроившуюся шеренгу слепых мальчиков во главе с воспитателем. Я походил туда-сюда за их спинами, полагая, что сейчас сюда же подтянется и весь остальной ваш институт, и тогда уж я запросто Тебя найду и смогу с Тобой заговорить. Я, впрочем, уже слишком долго тут задерживался, не догадался и спросить о походном порядке, в котором институт собирается начать передвижение, и растрачивал попусту драгоценное время. <...> Наконец тишина, и прежде царившая вокруг, начала казаться мне подозрительной, и я поинтересовался у воспитателя, почему остальной институт не подходит. И с ужасом услышал в ответ, что отсюда только маленькие мальчики отправляются, тогда как все остальные как раз сейчас покидают поместье через другой, прямо противоположный выход – тот, что наверху, совсем на горе. В утешение он мне еще сказал – вернее, прокричал, потому что я уже бросился бежать как безумный, – что я еще, должно быть, успею, потому что построение слепых девушек, разумеется, требует много времени. И вот неожиданно крутым и ослепительным от жаркого солнца путем я бегу наверх, в гору, вдоль голой крепостной стены. В руке у меня почему-то толстенная книга, австрийский свод законов, тащить которую неудобно и тяжело, но она каким-то образом должна мне помочь с Тобой увидеться и наконец-то по-человечески поговорить. По пути мне вдруг приходит в голову, что Ты ведь слепая, а значит, мой внешний вид и манеры, по счастью, никак не повлияют на впечатление, которое я должен на Тебя произвести. Ввиду этого внезапного соображения я уже начал прикидывать, не выбросить ли этот клятый свод законов, раз он только бесполезная обуза. Наконец я взбираюсь наверх, мчусь к воротам, но оказывается, времени и вправду еще полно, первая пара только-только приближается к порталу входа. Я приготовился, мысленно я уже вижу, как Ты подходишь вместе с толпой девушек, скованная, тихая, веки сомкнуты [Кафка, 2004].

Содержание этого сна, как представляется, непосредственно касается идеи выдворения «внутреннего врага», на которого, как на препятствие в контакте с другим, жаловался Кафка в письмах к Фелиции. Кажется также, что внутри его пространства это вы-

дворение (в рамках нашего предположения связываемое Кафкой с созданием «Превращения» – истории о поражении своего двойника) состоялось. Однако «враг» не преминул тут же вернуться, что подтверждается содержанием последующих декабрьских писем к Фелиции, в которых Кафка восстанавливает изначальное распределение ролей. Возвращаясь к жалобам на свое «томное бессилие», «тяжелую и тупую расслабленность», «прискорбную» неспособность «взять и приехать» к Фелиции в Берлин «с самыми недвусмысленными намерениями», Кафка вновь ревниво противопоставляет свое бездеятельное состояние «спрессованной во времени» жизни Фелиции, жизни, как он пишет, «решительного и живого человека». В этом плане, как представляется, проясняется и семантика эпистолярного восклицания, адресованного Фелиции в письме, приходящемся на начало романа с ней: «Преврати же меня в человека, способного на самое обыкновенное» [Кафка, 2004]. В контексте этого обращения «человеческое» очевидно сопоставляется со способностью к деятельному и сильному взаимодействию с обыденностью, что вновь позволяет связать образ зооморфного превращения в творчестве Кафки с выражением потребности и надежды уклониться от тех унижений, которыми чревата обыденная жизнь, но с которыми «живой и решительный» человек вполне способен справляться (или не замечать их).

Обращает на себя внимание и то, что в период мучительных размышлений о браке с Фелицией Кафка неоднократно возвращался мыслями к Грегору Замзе и Георгу Бендеманну, примеряя к себе как стремление первого избежать тягот и гнета жизни, «забившись в угол», так и решение второго покончить с собой (о чем свидетельствует ряд дневниковых записей 1913–1914 годов): «выводы для себя самого» он стремится сделать из обеих историй¹⁶. Возможно, что потребность в «выводах» относительно того, чем для него может обернуться брак, и нашла свое выражение в обращении к замыслу, в «Свадебных приготовлениях...» только намеченному, а в «Превращении» получившему свое логическое завершение.

¹⁶ Имеется в виду дневниковая запись Кафки от 14 августа 1913 года: «Выводы из “Приговора” для меня самого» [Кафка, 1999б, с. 253].

В предпоследнем письме к Фелиции от 30 сентября 1917 года, знаменующем окончание их связи, Кафка констатирует свое поражение перед лицом внутреннего врага, выяснение отношений с которым, в соответствии с нашим предположением, составляло важнейшее содержание его внутренней жизни и творчества:

Ты знаешь, что во мне борются двое. В том, что лучший из этих двоих принадлежит Тебе, я как раз в последние дни сомневаюсь меньше всего. О ходе этой борьбы за истекшие пять лет Ты вполне осведомлена моим словом и моим безмолвием, равно как и их сочетанием, осведомлена по большей части на свою беду и муку. <...> Те двое, что борются во мне, вернее, из чьей борьбы я – за малым истерзанным остатком – весь состою, это добрый человек и злой; временами они меняются масками, что запутывает их и без того запутанную борьбу еще больше. <...> И кровь эта вовсе не из моих легких, она из колотых ран, от кинжальных ударов, вернее, от решающего удара одного из этих гладиаторов. Ибо он, этот гладиатор, обрел в моем туберкулезе подмогу, да еще какую, – как ребенок, неожиданно-негаданно ухватившийся за материнскую юбку. Неужели другому все еще мало? Разве кинжальный поединок блистательно не завершен? Ведь сказано же: туберкулез – значит конец. Что же остается тому, второму, ослабшему и изнемогшему настолько, что Ты и не замечаешь его почти, – что остается ему, кроме как прикинуться здесь, в Цюрау, к Твоему плечу и вместе с Тобой, самой невинностью и чистотой человеческой, в ошеломленном и горестном изумлении воззрится на могучего победителя, который, полагая, что заручился теперь любовью всего человечества или тем, что способно ему эту любовь заменить, начинает вытворять свои гнусные подлости [Кафка, 2004].

Однако далее туберкулез в этом письме рассматривается Кафкой не только как выражение внутренней борьбы, но и как «оружие», с помощью которого он продолжает держать оборону против Фелиции. Заканчивая письмо мыслью о том, что в этом оружии он испытывает «крайнюю необходимость», Кафка сопоставляет его с теми «боевыми средствами», которые использовал раньше:

это «физическая неспособность», «работа», «скупость», то есть все те особенности своего «ужасного характера» и слабого тела, посредством разоблачения которых он старался удержать Фелицию на расстоянии. Думается, что в мире художественного вымысла в качестве такого оружия Кафка испробовал превращение, метаморфозу в существо, способное воспрепятствовать принуждению исключительным образом – посредством разрыва с человеческим началом. Пробу, в художественном мире обернувшуюся трагическим результатом, в реальности завершает смертельная болезнь, осознаваемая как «полное банкротство».

Туберкулез, таким образом, в этом письме парадоксально фигурирует и как символ поражения в борьбе с внутренним врагом, препятствовавшим контакту с миром, и в то же время как символ сопротивления миру, осознаваемому в качестве внешнего врага¹⁷. Очевидно, что олицетворение внешнего врага для Кафки воплотилось не только в образе отца, но и в образе Фелиции – женщины, от которой, по выражению Э. Канетти, для него «исходила угроза образования собственной семьи» [Канетти, 1993, с. 179]. Попытка воспрепятствования этой угрозе в варианте радикального бегства и проба последствий последнего и были предприняты Кафкой в «Превращении».

Возвращаясь к незавершенному фрагменту, ставшему источником нашей интерпретации «Превращения», отметим, что его привлечение очевидно обеспечивает трактовку загадочного события новеллы рациональными основаниями. Обращение к «Свадебным приготовлениям...» позволяет вписать «Превращение» в мотивное поле устойчивых образов, проба которых в творчестве Кафки осуществлялась постоянно – и в пространстве художественного творчества, и в пространстве эпистолярного и дневникового письма. Еще раз повторим, что функционирование этих образов в творчестве Кафки связывается нами с проживанием чувства вины – как

¹⁷ Возможно, в силу этой парадоксальности Э. Канетти не желает верить в искренность кафковского образа поединка с внутренним врагом, называя его «лживым и недостойным мифом», не ухватывающим сути внутренних движений, которые происходили в душе писателя [Канетти, 1993, с. 193]. Не будучи дополнен идеей туберкулеза как союзника в борьбе с миром и в бегстве от него, миф о двух воинах действительно выглядит недостаточным.

перед собой, так и перед другими. Причем в обоих случаях оно оказывается бесперспективным и не избавляет от страданий, хотя с его экзистенциальным вариантом Кафка и связывал возможность спасения: двери бы распахнулись, согласно кафковской метафоре. Но двери не распахиваются даже при попытке откликнуться на зов экзистенциальной вины, так как его купирует вина перед другими – самоубийственное в мире Кафки переживание, находящее свое выражение в жертвенном осуществлении приговора «исчезнуть». У Достоевского не так: приятие приговора, связанное с осознанием вины перед другим, является основанием не самоистребления героя, а его внутреннего преобразования.

В заключение этих размышлений сформулируем осторожный вопрос, касающийся сферы авторского замысла. Не мог ли быть сюжет «Процесса» в какой-то мере обусловлен решением темы вины в «Превращении» и «Приговоре»? Не мог ли Кафка в «Процессе» осуществить своего рода эксперимент, изобразив героя, который не признает вину и упорствует в своей невиновности – в отличие от новеллистических героев, которые в мучительном переживании вины соглашались на смерть? Такое допущение представляется вполне возможным, особенно если учитывать тот факт, что начало работы над «Процессом» совпадает с судом, устроенным Фелицией Бауэр в отеле «Askaniherhof», и разрывом помолвки¹⁸. Эти события могли бы отвлечь Кафку от моделирования семейных сюжетов и акцентировать его внимание на мотиве непризнания вины. Если допустить возможность того, что в «Процессе» предпринят такой сюжетный эксперимент, следует признать, что Кафка приходит к неутешительным выводам, завершая его аналогично сюжетам о новеллистических героях. Причем Кафка был уверен в неизбежности именно такого результата: известно, что им сразу были написаны первая и заключительная главы, изображающие арест и казнь героя. Таким образом, непризнание вины, как и ее признание (совокупно с жертвенной потребностью ее искупления), имеют один и тот же исход в мире Кафки – подчинение приговору, смерть, ис-

¹⁸ Общепринятым (особенно после исследования Э. Канетти) является мнение о том, что «суд в отеле» и разрыв помолвки лежат в основе замысла «Процесса».

чезновение. «Как собака» погибает Йозеф К., как «подлое насекомое» – Замза¹⁹. При столь разном отношении к своей виновности их судьбы оказываются тождественны в своем трагизме.

Таким образом, даже если взгляды Достоевского и Кафки на спасительный потенциал вины совпадали (что возможно принять в свете приводимого М. Бубером высказывания Кафки), воплощение они получили принципиально разное: в художественном мире Кафки спасение необретаемо, переживание вины его не обеспечивает ни в варианте, если речь идет о вине перед собой, ни в варианте, если речь идет о вине перед другими. Вина перед другими осмысляется как убийственная болезнь зависимости, вина перед собой – как невозможный для реализации проект самоосуществления. При этом оба эти варианта обусловлены базовым для Кафки переживанием вины перед Богом, которая, в свою очередь, осмысляется как несправедливая по отношению к человеку данность.

¹⁹ Эти выражения (ставрогинское и карамазовское) вполне годятся для характеристики отношения к Грегору его семьи, хотя герои Достоевского использовали их в отношении самих себя, также размышляя о самоубийстве или уничтожении этой части своего существа. Лишний повод подумать о корреляции образности Достоевского и Кафки.

Глава 3

ЛАРС ФОН ТРИЕР

В кинематографическом творчестве Ларса фон Триера виновный (и виноватый) герой является центральной фигурой, что, безусловно, имеет автопсихологические основания: сам фон Триер говорил об одержимости комплексом вины (см. об этом: [Долин, 2015, с. 119]). Мы рассмотрим развитие этой темы в его основных кинотекстах, попутно акцентируя, как ее художественное решение у фон Триера может быть связано с характером ее воплощения в творчестве Достоевского. При этом мы вовсе не настаиваем на том, что фон Триером были прямо заимствованы (пусть и в творческом переосмыслении) те или иные элементы творчества Достоевского. В отдельных случаях кажущаяся опора датского режиссера на тексты русского романиста недоказуема. Но взаимосвязь между художественными мирами этих сочинителей может быть результатом работы реципиента, способного к их соотнесению – соотнесению, объективно обусловленному, во-первых, рядом действительно совпадающих мотивов, ситуаций и образов, а во-вторых, признанием самого фон Триера в полемической ориентации на произведение Достоевского.

Предметом аналитики в данном разделе станут три кинематографических цикла: это ранняя трилогия *Golden Heart Trilogy*, состоящая из фильмов *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne (Idiots)* (1998) и *Dancer in the Dark* (2000), дилогия *USA (Dogville)* (2003) и *Manderlay* (2005)) и последняя трилогия, которая под названием *Depression Trilogy* включает в себя фильмы *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) и *Nymphomaniac* (2013).

3.1. «Золотое сердце»: вина как основа любви, милосердия и жертвы

Цикл «Золотое сердце» изображает событие героической жертвы. В центре всех фильмов этой трилогии находится христоподобный человек, согласный на гонения и смерть во имя спасения другого. Но в основе жертвенности всех героинь «Золотого сердца» лежит не что иное, как переживание вины и потребность ее искупления. Силы для героического поступка они черпают из этого источника так же щедро, как и из источника любви.

Свое название эта трилогия получила по названию датской народной сказки о девочке, которая попала в лес и от доброй души раздала тем, кто встретился на ее пути, все, что у нее было, вплоть до собственной одежды. Оставшись ни с чем, она приходит к выводу, что не сожалеет о совершенном, а, наоборот, понимает, что ей «и так хорошо», ведь она помогла другим. Так пересказывает содержание этой сказки сам фон Триер в беседе со Стигом Бьоркманом, комментируя последнюю фразу Девочки Золотое Сердце («Мне и так хорошо») как абсолютное выражение позиции мученицы [Бьоркман, 2008, с. 208].

Трилогию образуют фильмы «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998) и «Танцующая в темноте» (2000). Тематически к этому циклу примыкает и «Догвилль» (2003) – первый фильм следующей трилогии (USA), в рамках которого концепция золотого сердца уже находит серьезное переосмысление. Последовательно остановимся на образе героини каждого фильма, предварительно высказав гипотезу о том, что идеал христоподобного человека в творчестве фон Триера формируется не только под влиянием его юношеских впечатлений от сказки о золотом сердце, но и под влиянием зрелого опыта осмысления Достоевского и, в частности, его концепции вины.

Открывает исследование «золотого сердца» Бесс – главная героиня фильма **«Рассекая волны»**. В ее образе очевидно подразумевается христианский идеал самоотверженного служения и жертвы во имя спасения другого. Поэтому героиня фильма и оказывается наделена многими атрибутами святости. Среди них – дар слышать

Бога и говорить с Ним, способность противостоять искушению, самозабвенная верность участи, способность к свершению мученического подвига, свыше увенчанного чудом.

При этом история Бесс представляется откровенно ориентированной на традиции агиографического повествования. Правда, фон Триер трансформирует его традиционные формы: жизнеписание Бесс парадоксальным, на первый взгляд, образом соединяет в себе мотивы двух принципиально разных типов агиографического рассказа – «кризисного жития» (термин М. М. Бахтина) [Бахтин, 2000, с. 42] и «жития святого, не знавшего падения» (термин Г. Б. Пономаревой) [Пономарева, 1987, с. 10].

С одной стороны, история героини воспроизводит повествовательную схему жития, кульминационным событием которого является переживание героем кризиса. Будучи связан с признанием собственной вины, кризис всегда мотивирует житийного героя на совершение искупительного деяния во имя символа веры, отпадение от которого осмысляется им как преступление. М. Бахтин описывает повествовательную структуру такого жития в совокупности мотивов «грех – искупление – преображение».

Бесс связывает свой грех со страстным желанием никогда не расставаться с безоглядно любимым мужем. Горячая молитва о его скорейшем возвращении переживается ей как проявление эгоистического нетерпения и потому – как причина того несчастного случая, который действительно и в самом скором времени вернул ей любимого, но обездвиженным и утратившим волю к борьбе за выздоровление. «Это я во всем виновата. Я просила Господа вернуть Яна домой», – кается она. Сам Ян, раздавленный случившимся, поддержание своих сил связывает с согласием Бесс отдаваться другим мужчинам и в рассказе об этом лелеять в нем иллюзию своего участия в ее жизни: «Если я умру, то только потому, что не смогу любить тебя. Я вспоминаю с трудом, как это было». В безумии болезни он рассматривает продолжение чувственной жизни Бесс как фактор возможного преодоления ужаса перед своим безжизненным телом, а может быть, и как фактор преодоления самой смерти. «Я не хочу умирать, мне страшно», – жалуется он.

Почти безропотно и бестрепетно после минутного колебания Бесс принимает его право требовать от нее жертвы – ввиду того, что чувствует себя виновной перед ним: «Ты не умрешь, обещаю тебе». Тема спасения от смерти постоянно звучит в тех сценах, где героиня пытается объяснить другим свое поведение: «Я спасаю его от смерти», – говорит она матери. Испукая свою вину, Бесс поднимается до абсолютных высот самопожертвования, смиренно принимая все испытания в осуществлении своего обещания: утрату доброго имени, презрение толпы, отвращение собственной матери, изгнавшей из дома свою «блудную дочь» в минуту, когда та отчаянно искала защиты от своих преследователей, наконец, страх мученической смерти. Высота подвига Бесс подчеркивается в фильме ее откровенным, в целой серии эпизодов, сопоставлением с Христом. Так, отправляясь к месту своей казни, она произносит слова Гефсиманской молитвы и восстанавливает контакт с Богом, в поддержке которого на мгновение усомнилась, объясняя его молчание тем, что убоялась тяжести испытания²⁰. А сцена, в которой ее истерзанное тело передают на руки сострадающему ей моряку (Иосиф Аримафейский?), иконописно подразумевает евангельский сюжет снятия с креста. Наконец, похищение тела Бесс, погребение ее в море и посмертное чудо небесных колоколов напоминают погребение Иисуса в «гробе... где еще никто не был положен» (Лк 23 : 50–54) и его вознесение. Звон и видение колоколов, приветствующих душу Бесс, конечно, символизируют Божие прощение и признание ее святости.

С другой стороны, рассказ о Бесс выстроен с опорой и на канон другого типа жития – «жития святого, не знавшего падения». Главный повествовательный элемент этого агиографического жанра составляет мотив преодоленного искушения. Он отчетливо звучит в истории Бесс, будучи связан с требованиями тех, кто искренне ее любят. В первую очередь это жена ее погибшего брата Додо, настаивающая на том, что просьба Яна – следствие его болезни и потому должна быть отвергнута. Об этом же говорит и доктор, внушающий Бесс мысль о том, что она должна больше

²⁰ Эта часть фильма называется «Жертвоприношение Бесс».

думать о себе, чем о других, так как ее слабое здоровье не способно справиться с ношей вины и жертвы, взваленной на нее Яном и ее собственным нравственным чувством. Однако ни слезы близких, ни угроза заточения в психиатрической клинике, ни соблазн смягчения «епитимы», предлагаемый доктором, который во имя спасения Бесс готов разделить с ней постель, не останавливают героиню в ее жертве. Она не поддается искушению и совершает свой крестный путь до конца. Причем героиня не принимает упреков в безнравственности своего поведения, постоянно настаивая на том, что служит любви к мужу. В финальной части фильма этот мотив находит свое воплощение в прямом противостоянии Бесс своим религиозным учителям: по мысли героини, любить нужно не слово Божье, не запрет, исходящий свыше, а человека, взыскующего любви, «в этом – совершенство». В ее истории то, что традиционно считается падением, превращается в «совершенство», в святость, а то, что считается добродетелью, разоблачается как форма малодушия, неспособности к жертве. Думается, что сопоставление Бесс с Додо подразумевает именно такие смыслы: прекрасная, глубоко страдающая чужой боли Додо все-таки выведена как носительница житейского достоинства, всегда соизмеряющего свое поведение с принятыми нормами. В этом плане упрек, брошенный в ее адрес Бесс (о том, что она могла бы спасти своего погибшего мужа, если бы приложила усилия), является жестоким, но более чем справедливым. Такое переосмысление понятий греха и святости у фон Триера, конечно, напоминает образ Сонечки Мармеладовой, также готовой погубить себя в сострадании и жертве и также заслужившей прощение свыше в финале романа Достоевского.

Фильм содержит еще одну «достоевскую» аллюзию – на роман «Идиот», а именно на рассказанную Мышкиным историю Мари, страдающей от преследований детей и жестокости собственной матери. Но если финальное счастье Мари обрела благодаря стараниям Мышкина, то вознесение Бесс – исключительный результат ее абсолютного самопожертвования. Аллюзия на роман «Идиот» проявляет себя и в образе самой Бесс: готовность к жертве, балан-

сирование на грани психической нормы очевидно напоминают образ князя Мышкина, правда, в отличие от героя Достоевского, героиня фон Триера в жертве искупает свою вину, а не только реализует не знающее границ сострадание.

Воспоминание об «Идиоте» Достоевского рождает и следующий фильм трилогии – **«Идиоты»**. Он представляет собой наиболее сложное для толкования произведение рассматриваемого цикла. Труднее всего вписать его в концепцию «золотого сердца». Очевидно, что носителем такового в фильме является Карен – женщина, сбежавшая от своей семьи в день похорон собственного ребенка и присоединившаяся к коммуне молодых людей, разгрызающих безумие в бунте против основ буржуазной морали. Думается, что в ее образе фон Триер представляет особый тип святости – не столько жертвенное служение другому (как в предыдущем фильме), сколько связанную с добровольным страданием (и оттого тоже жертвенную) попытку противостояния воле того, кто в гордыне присвоил себе право распоряжаться судьбами других людей. Причем в случае Карен решение о противостоянии самым тесным образом связано с переживанием вины, которая, в свою очередь, находит свое выражение в юродском жесте.

Феномен юродства, как известно, сложился внутри православной культуры, для западного мира он не столь характерен, поэтому тот тип поведения, который фон Триер присваивает своим бунтующим против мира героям, не опирается на культурно опознаваемую западным зрителем модель, с чем, возможно, связано неприятие фильма публикой и критикой в момент его выхода на экраны. Последняя сочла тему фильма вторичной, связав ее с философией контркультуры срединных десятилетий XX века (битники, хиппи, панки). Однако контекст трилогии, нацеленной на воплощение не образа бунтаря, а образа святого, позволяет настаивать на том, что предметом изображения в картине является именно феномен юродства.

Русская критика сразу обратила внимание на совпадение названия фильма фон Триера с названием романа Достоевского «Идиот», предположив, что модель юродивого «Христа ради»

фон Триер мог позаимствовать у Достоевского (см., например: [Лунгин]). Знатоку русской классики действительно может показаться, что триеровский сценарий, цитируя название романа Достоевского, развивает и некоторые его мотивы, связанные с темой инаковости и трагического одиночества человека, в юродском поступке уподобляющегося Христу²¹. Однако такое предположение является ложным: сам фон Триер в одном из интервью отверг знакомство с романом Достоевского в период создания «Идиотов». Но этот факт вовсе не отменяет возможности взаимосоотнесенного восприятия этих произведений. И в рамках такой рецептивной оглядки на «Идиота» Достоевского обнаруживается, что фильм фон Триера сближает с русским романом, во-первых, тип завершения сюжета христоподобного человека, принявшего крест юродства в миру (в обоих случаях оно имеет трагический характер), а во-вторых, решение темы вины (в обоих случаях выявляется ее позитивный потенциал).

Как пишет С. А. Иванов, исследователь феномена юродства в православной культуре, к юродству приступают лишь в состоянии абсолютного совершенства и с одной целью – разоблачения греховности окружающего мира [Иванов С. А., 2005]. Однако у Достоевского юродство «Христа ради», воплощенное в первую очередь в образах Сони Мармеладовой и князя Мышкина, имеет более сложное смысловое оформление. Оно связано не только с уверенностью героя в правоте собственной самоотверженности, но и с признанием им собственной недостаточности и вины: «Все за всех виноваты» – принципиальная позиция святых Достоевского.

Эти две составляющие феномена юродства (переживание собственной вины и готовность к самоотверженному жесту) и воспроизводит фон Триер в образе Карен (что, очевидно, и вызывает у реципиента воспоминание о героях Достоевского). Ей и только ей в фильме фон Триера присвоена позиция юродивого. Провокативное поведение ее друзей имеет совсем иную природу и, скорее

²¹ О юродстве как форме, в которую в Евангелиях облачается подвиг Христа, см., например: [Иванов В. В., 1994a].

всего, действительно смыкается с феноменом бунтарской культуры 1950–1970-х годов, так как оно нацелено исключительно на критику внешнего миропорядка. Отвергая культуру, нивелирующую, с их точки зрения, человеческую индивидуальность, они выводят вовне своего «внутреннего идиота». Однако сопоставить их позицию с позицией юродивого вряд ли возможно, хотя она также связана с использованием маски безумия и демонстрацией презрения к социальным установлениям. Но в варианте триеровских героев потворство «внутреннему идиоту» воплощается в намеренном оскорблении других людей, согласии на унижение собственного достоинства и отвержении безусловных норм.

Невольно присоединившаяся к молодым бунтарям Карен сразу же распознает в их кривлянии «издевательство», а не боль за состояние мира – неперенный атрибут юродства. Безобразные акции мнимых идиотов вызывают у нее подчас настоящее отвращение, в некоторых она отказывается участвовать. И тем не менее она не покидает коммуну, а начинает практиковать блаженное поведение. Парадокс позиции Карен объясняется тем, что в основании ее выбора лежит не бунт, а боль, и отсюда – стремление к искуплению вины и провокация осуждения со стороны тех, по отношению к кому она сочла себя предательницей. Безумства ее друзей, повторим, имеют прямо противоположную направленность – не стремление к осуждению со стороны других, а осуждение других. Позицию же Карен и определяет осознание собственной преступности («Я не имею права быть счастливой»), заставляющее ее принять юродство как жертву, как крестный путь – в надежде на наказание. Именно эта позиция – позиция отвергнутого, осужденного, страдающего от неизбывности вины изгоя – и привлекает Карен в юродстве. И тем ее позиция принципиально отлична от пустой игры мнимых идиотов, в гордыне собственного превосходства присваивающих недостаточность не себе, а внешнему миру.

С юродивыми святыми Достоевского²² Карен сближает также самоотверженное и смиренное «болевание за всех» (известное

²² О них см.: [Иванов В. В., 1994а; Иванов В. В., 1994б; Иванов С. А., 1994; Клейман; Назиров; Касаткина, 1996; Панченко; Успенский].

выражение Достоевского), а не только «боление» по причине собственной преступности. Эту способность Карен демонстрирует уже в первой сцене киноповествования – в ласково смиренной реакции на принуждение со стороны Стоффера, разыгрывающего идиотизм. Не подозревая о подвохе, Карен с мягким смущением подчиняется его воле, будучи не в силах оттолкнуть того, кто представился ей несчастным в своей болезни. Но и узнав об обмане, Карен смиренно его принимает. «Боление» за других особенно обостряется, когда Карен понимает всю глубину одиночества своих друзей по коммуне. Бунт не приносит им удовлетворения, оставляя в их душах лишь ужас бессмысленного карнавала, а в отдельных случаях и прямо разрушая их судьбы.

Этот комплекс чувств и заставляет Карен согласиться на испытание своей блаженной позиции, требуемое идеологом коммуны Стоффером. Таким испытанием для нее становится явление в облике юродивой в свою семью, потрясенную смертью ребенка и исчезновением Карен, его матери. Вернувшись домой, героиня в юродском жесте требует права на суд за то, что не смогла достойно принять горе. Провоцируя пощечину со стороны мужа, она смиренно принимает изгнание из семьи.

С одной стороны, это испытание, конечно, завершает добровольную епитимию героини, ее согласие на казнь, а с другой стороны, знаменует ее протест против того оскорбления (себя и других), которым для членов коммуны неизбежно оборачивается верность идеологии, проповедуемой Стоффером. Считая себя единственной, кто действительно достоин такого унижения, она принимает вызов Стоффера – возможно, и для того, чтобы вывести наружу разрушительный потенциал его радикализма.

Нашу интерпретацию поддерживает не только целый ряд аллюзий на фигуру святой юродивой в образе Карен (настойчивое требование осуждения, «боление за всех», готовность к жертве, притворное самоуничтожение), но и сама структура фильма. Кажется, что фильм учитывает традиции житийного повествования: сцены, живописующие события из жизни Карен, чередуются с рассказами о ней членов общины, понимающих свою отдаленность от ее образа.

Показательно, что среди повествователей не выведен Стоффер – лидер коммуны «идиотов». Думается, что отсутствие его голоса особенным образом подчеркивает противоположность позиции Карен его точке зрения. Это противопоставление поддерживает и этимология имени Стоффера²³. Вероятно, оно образовано в результате сокращения имени Кристофер (*от греч.* «чтящий Христа», «носящий в себе Христа»). Редукция имени, предпринятая фон Триером, более чем говорящая. Думается, что она, с одной стороны, разоблачает антихристианскую суть позиции героя, который во имя идеи принуждает своих «учеников» к крайним формам унижения, а с другой стороны, подчеркивает христоподобие противостоящей ему Карен. Если Стоффер вообще не ставит вопроса об ответственности за судьбы членов своей коммуны, то Карен, черпая мужество из источника своей вины перед семьей, фактически становится их спасительницей²⁴.

Героиня **«Танцующей в темноте»** – последнего фильма трилогии – также обладает чертами святой юродивой, но в большей степени – чертами Мадонны, жертвующей собой во имя сына. При чем здесь жертва, во-первых, оказывается сопряжена с вынужденным убийством: теряющая зрение Сельма убивает своего друга, похитившего ее сбережения, предназначенные для операции сына. А во-вторых, она находит свое выражение в отказе героини от возможного спасения – опять же во имя здоровья сына: не желая его травмировать, она принимает решение принять казнь, но скрыть подлинную причину своего преступления. Как и в предыдущих фильмах этой трилогии, самоотверженность героини здесь непосредственно связывается с переживанием собственной вины.

«Танцующая в темноте», как и первые фильмы «Золотое сердце», имеет мощный социальный подтекст, в данном случае подразумевающий разностороннюю критику американской

²³ Благодарим за эту подсказку Татьяну Александровну Касаткину.

²⁴ Нам известны и прямо противоположные трактовки образа Стоффера, в рамках которых его имя, наоборот, расшифровывается как знак причастности к Христу, следования за ним. И все же кажется значимым, что из разных вариантов использования имени Кристофер в уменьшительной форме (Chris и Topher) фон Триер выбирает тот, в котором редукции подвергается именно отсылка к Христу.

действительности, но мы в контексте предзаданной темы остановимся только на тех аспектах, которые позволят прояснить содержание материнской жертвы. При всей смысловой очевидности решения темы «мать и дитя» (мать отдает себя за дитя) фильм имеет свою загадку, связанную с характером взаимоотношений Сельмы с полицейским Биллом и характером изображения сцены его убийства. Эта сцена подана в фильме как благодеяние и жертва со стороны убийцы по отношению к убитому.

Обанкротившийся Билл похищает деньги Сельмы в надежде выполнить свои обязательства перед женой, обеспечив ей жизнь, достойную ее красоты, притязаний и представлений о браке. При этом кража выглядит как провокация. Видимо, Билл понимает неосуществимость задуманного: деньги заработаны Сельмой непосильным жертвенным трудом, и его брак они вряд ли спасут. Поэтому в кульминационный момент он фактически вкладывает Сельме в руки револьвер, требуя убить его («Умоляю тебя, сжался надо мной», «Убей, иначе я не отдам тебе деньги»). В рыданиях Сельма принимает мольбу своего друга и выпускает в него более тридцати пуль, завершая дело раздроблением его головы. Невыносимая в парадоксальном сочетании чудовищности убийства и его сочувственного смысла сцена не менее парадоксально разрешается объятиями, которыми в почти любовном, исполненном мягкой нежности танце обмениваются убийца и убитый. Прикосновением ко лбу Билла Сельма заставляет его встать и параллельно танцу пропеть с ней песню, в которой герои уверяют друг друга в прощении, сожалеют о произошедшем и соглашаются в том, что «они все сделали правильно». Билл при этом настаивает на том, чтобы Сельма торопилась, ведь при том, что он вызвал полицию, он желает Сельме избежать преследования. О скорейшем появлении полицейской машины предупреждает Сельму и его жена, троекратно заключая ее в объятия, когда та в окровавленном платье выходит на порог ее дома.

С одной стороны, включение этого танцевально-вокального фрагмента в ткань страшного повествования позволяет предположить, что Сельма погружается в те иллюзии, которые она так

лелеет в своей любви к мюзиклам. Ее привлекают утопичность их сюжетов и обязательность благополучной развязки. Нечто подобное она (как следует признать в рамках этой интерпретации) и конструирует в своем воображении после убийства Билла, фантазийным способом как будто бы отменяя совершенное.

Однако более достоверным нам представляется иное прочтение этой сцены: Сельма, воображая воскресшего Билла, не отрицает произошедшее, а наполняет его подлинным смыслом, проговаривает (пропевает) его истинное содержание. По слову самого фон Триера, Сельма наделена художническим даром «творить искусство» из самого простого материала повседневности, даром рождать музыку, населяя жизнь гармоническим содержанием, изначально присущим ей, но другим людям невнятным [Триер, 2008, с. 291]. Этот дар Сельмы фон Триер явно сопоставляет с даром Бесс слышать Бога. Поэтому в сцене музыкального «оживления» Билла Сельма не бежит в иллюзию от страшного события, а проясняет его подлинную суть. Так убийство выявляет свою милосердную сердцевину: двое соединились в акте убийства, как соединяются друг с другом любящие и понимающие трагедию друг друга люди. Недаром в посмертном танце Билла так много нежной благодарности Сельме – за то, что она позволила ему взвалить на свои плечи тот груз, с которым он сам справиться не смог. Самой же Сельме эта ноша оказывается по плечу: секрет, доверенный ей Биллом (о том, что он банкрот) она не выдает даже во время следствия, позволяя суду присвоить своему преступлению абсурдный и неумолимо обрекающий ее на смертную казнь смысл. Фактически она берет на себя его вину, искупая ее собственной смертью.

«Согласие на казнь» имеет и еще один, причем первостепенный смысл: это не только искупление вины Билла, но и искупление собственной вины перед сыном²⁵. Зная о неотвратимости наследственной болезни, Сельма все-таки принимает решение о его появлении на свет, так как ей, объясняет она, «очень хотелось поддержать на руках малыша». За это желание ее сын должен

²⁵ В данном случае мы идем вслед за интерпретацией Т. А. Касаткиной (см.: [Касаткина, 2010]).

заплатить неминуемой утратой зрения. Принимая свою вину, Сельма доводит дело спасения своего сына до конца, оплачивая его своей жизнью. Фон Триер здесь, по существу, повторяет ситуацию Бесс: обе героини до дна испивают чашу мучений и сознательно принимают смерть во имя спасения того, в несчастье которого они себя винят. Но спасение Билла не имеет этого подтекста: оно совершено из соображений чистого милосердия, мотив вины здесь отсутствует.

Таким образом, в образах всех героинь «Золотого сердца» Ларс фон Триер сочетает преступность со святостью. Более того, преступление и совершается героиней во всех случаях исходя из милосердия и сочувствия, при этом умноженного на переживание своей вины. Для Бесс виной обернулась безмерность ее любви к мужу, разъединения с которым она оказалась не способна принять, для Карен – малодушная неспособность разделить со своей семьей скорбь об утрате ребенка, для Сельмы – желание «поддержать на руках малыша» несмотря на то, какими испытаниями оно для него обернется. В ее образе особенно явственна связь чувства собственной вины и милосердия к другому: убийство полицейского не входит для Сельмы в состав ее преступления, наоборот, сочувствуя тому, как он мучается своей виной перед женой, она принимает его требование сжалиться над ним. С этой точки зрения Сельма ближе всех других героинь к идеалу «положительно прекрасного человека», как его мыслит фон Триер (вслед, предположим, Достоевскому): под гнетом собственной вины она взваливает на себя вину другого и вину за другого.

Искупая вину, каждая героиня приносит на алтарь свою жизнь – как в прямом смысле (Бесс и Сельма), так и в переносном (Карен, которая в потребности утolenия вины бесповоротно разрушает саму возможность жить в своей семье). Связь со сказкой о Золотом Сердце во всех случаях все-таки опосредованная: она определяется не характером сюжетного действия, а характером героини, которая в переживании своей вины демонстрирует способность к абсолютной самоотдаче. Думается, что в решении темы вины Ларс фон Триер здесь максимально

приближается к ее концепции у Достоевского: вина в «Золотом сердце» осмысливается как важнейший фактор (почти основа) самоотверженного поступка, служения другому и любви к нему. Единственное, но очень серьезное отличие: она не гарантирует рая в душе. Все святые фон Триера, осуществив покаяние в жертве, не освобождаются от боли. Жертвы Бесс и Карен только усиливают их разъединение с семьей (Бесс изгнана матерью, испытывающей отвращение к ее формам самоотверженности, Карен сама провоцирует изгнание со стороны семьи, не надеясь на прощение). Ужас, который испытывает перед казнью Сельма, изображен в фильме самым отчетливым образом.

И все-таки тема рая в душе намечена у фон Триера – в «Танцующей в темноте». Ее пунктир мы обнаруживаем в сцене танца Сельмы и Билла, венчающей его убийство. Повторим, что заключая Билла в объятия и, в свою очередь, принимая его нежную благодарность, Сельма обретает уверенность в правоте собственного поступка, справедливо связывая его с подвигом милосердия.

В связи с этим выскажем осторожное предположение, что в своей образности эта сцена может восходить к мотиву из исповеди Ивана Карамазова, где он рисует образ гармонии как состояния, в котором «мы все будто бы сольемся». И метафорой гармонии для него, напомним, является объятие «зарезанного», как он говорит, с «убившим его»:

Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его. Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего все так было. На этом желании живут все религии на земле, а я верую [Достоевский, 1991, т. 9, с. 274].

Вольно цитируя Книгу пророка Исайи, Иван требует осуществления библейского образа Царства Божия не в будущем, а здесь и сейчас. У фон Триера же предлагается вариант осуществления гармонии здесь и сейчас на почве признания того, что вина перед другим (сыном) и милосердно принятое на себя бремя чужой вины (Билла) может быть фактором единения – даже убийцы с убитым.

Здесь, повторим, фон Триер наиболее близок к пониманию вины у Достоевского, как она трактуется Зосимой – как залог единения, гармонии и рая.

3.2. USA:

МИЛОСТЬ КАК ИСТОЧНИК ВИНЫ

Следующий цикл в творчестве Ларса фон Триера хорошо «помнит» сам сюжет сказки «Золотое сердце», но принципиально по-иному расставляет акценты как в истории самоотверженной героини, так и в сфере рефлексии о вине. Фильм «Догвилль», открывающий эту оставшуюся незавершенной трилогию, парадоксальным, на первый взгляд, образом присваивает вину самой жертвенности, самому милосердию.

В основе сюжета фильма лежит история молодой женщины Грейс, которая, будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. Жителям Догвилля она, подобно персонажу датской сказки, отдает все, что может отдать: бесплодный писатель Том получает от нее вдохновение и право использовать ее «ради примера», который позволил бы ему доказать свою правоту жителям города; слепому она дарит зрение, становясь его глазами; блуднику – оправдание; единственной в городе девушке – отдых от мужских притязаний; больному – ласковый уход; многодетной матери – воспитание ее детей; ее мужу – свои труды по возделыванию сада. Однако платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и беззащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь, закованной в ошейник и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс, подобно сказочной героине «Золотого сердца», готова прошептать «Мне и так хорошо» – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики как доблесть всепрощения

и смирения. Однако в финале из «безопасного создания», согласно на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благославляя уничтожение всего города вплоть до грудного ребенка и сама участвуя в нем, собственноручно расстреливая того, кто обещал ей спасение, но не выполнил своего обещания.

Парадокс финального преображения Грейс, по единодушному мнению интерпретаторов фильма, и составляет его мучительную загадку. Причем ряд критиков декларативно отказываются искать хоть какое-нибудь эстетически обоснованное объяснение такого завершения, выбирая стратегию психоаналитического толкования противоречий авторского сознания. В рамках такого подхода «Догвилль» трактуется как намеренная провокация, которая «не побуждает... никакого определенного содержательного отклика, а лишь самоценное состояние нестабильности» [Карахан, 2003, с. 61]. В рамках подобной интерпретации фон Триер представляется художником эгоцентрического типа, предпринимающим «сброс избыточного кризисного напряжения за счет трансмиссии этого напряжения реципиенту» во имя достижения терапевтического эффекта [Там же]. Не отрицая продуктивности психоаналитического подхода в понимании сложной природы творчества, отметим все-таки его малую продуктивность в объяснении эстетической обусловленности парадоксального финала «Догвилля». В этом плане гораздо более уместна интертекстуальная методология, которую критика фон Триера избирает достаточно часто – и, как думается, совершенно справедливо.

Вывлечение литературных и мифологических аллюзий представляется не просто адекватной, а необходимой стратегией объяснения авторского завершения «Догвилля», в частности в силу того, что творчество Ларса фон Триера отличается высокой степенью опоры на мифологию, литературу, кинематограф, театральное, музыкальное и изобразительное искусство. Думается также, что обращение к интертекстуальным отсылкам «Догвилля» поможет редуцировать не только загадку финального преображения героини, но и загадку авторской интенции. Ее неясность представляет собой не менее тревожащий регистр фильма, ведь зрителю приходится решать не только вопрос

о том, почему в финале Грейс «из ангела милосердия превратилась в мстящую фурию» [Карахан, 2003, с. 60], но и вопрос о том, как к этому относиться. И в решении этого вопроса фон Триер, как кажется, своему рецепиенту помогать не собирается.

И все же мы попытаемся выделить те маркеры, в опоре на которые можно было бы определить закодированный в фильме спектр рецептивных позиций. Все эти маркеры имеют именно интертекстуальную природу, их формируют разные литературные отсылки. Причем, как мы покажем ниже, актуализация рецепиентом разных отсылок приводит к разным смысловым результатам. Фон Триер как будто намеренно создает конфликт ценностных позиций, заставляя зрителя балансировать между взаимоисключающими переживаниями – ужасом и удовлетворением. Их парадоксальное сочетание, очевидно, и является основой той тревоги, которую формирует фильм. И тревога эта имеет нравственный характер: ужасаясь чудовищности финального решения героини, мы в то же время чувствуем удовлетворение тем, что зло наказано. Но это удовлетворение, в котором стыдно признаться, ведь оно связано с оправданием правомерности самых радикальных форм противления злу. Наша совесть сопротивляется этому удовлетворению, наш ужас маскирует его, и в итоге мы страдаем от того, что чувствуем вину за тайное согласие с героиней. Такую рецептивную реакцию и поддерживает сочетание интертекстуальных отсылок, к обзору которых мы переходим.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов в критике является контекст библейский (см., например: [Секацкий]). Причем как ветхозаветный, так и новозаветный. *Ветхозаветные аллюзии* «Догвилля» заставляют вспомнить о Содоме и Гоморре, испепеленных Божественным гневом после того, как содомляне захотели посягнуть на ангелов, пришедших в дом Лота. И в контексте этой аллюзии (а она подкрепляется и мотивом сексуального насилия над ангелоподобным существом) фильм часто трактуется как притча о неизбежности воздаяния. Как пишет Антон Долин, если в «Золотом сердце» доказывается, что добро будет вознаграждено, то в «Догвилле» – что

зло будет наказано [Долин, 2007, с. 205]. На почве этой аллюзии и формируется удовлетворение зрителя, ведь она «разрешает» ему рассматривать фильм в рамках ветхозаветной логики – как притчу о Божественной оправданности возмездия.

Новозаветные аллюзии связаны с образом Грейс: этимология ее имени (Grace (англ.) «милость», «милосердие», «благодарить», «благоволение», «прощение») позволяет трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости Божией и явления Христа. Кажется, что фон Триер прямо отсылает нас к Посланию к римлянам св. апостола Павла, где Благодарить – в противопоставлении преступлению Адама – трактуется как дар Иисуса Христа:

Но дар благодати не как преступление. Ибо если преступлением одного подверглись смерти многие, то тем более благодать Божия и дар по благодати одного Человека, Иисуса Христа, преизбыточествует для многих. И дар не как [суд] за одного согрешившего; ибо суд за одно [преступление] – к осуждению; а дар благодати – к оправданию от многих преступлений (Рим. 5 : 15–16).

Грейс у фон Триера и воплощает собой «преизбыточествование» дара доброты, милосердия, прощения и оправдания²⁶.

В рамках привлечения этой аллюзии сюжет фильма проявляет свою очевидную экспериментальность: его действие оказывается прямо сосредоточено на изображении того, до каких не подлежащих никакому прощению низостей может дойти человек в стремлении присвоить и использовать «обилие благодати и дар праведности» (Рим. 5 : 17). Фон Триер как будто бы настаивает на несостоятельности позиции прощения и милосердия: ответом на великодушные героини становятся только жестокость и предательство. Евангель-

²⁶ Том Эдисон, один из центральных персонажей «Догвилля», непосредственно трактует появление Грейс в городе как дар. Правда, в понятие дара он вкладывает эгоистический смысл, связывая с бедственным положением Грейс дарованную ему возможность самореализации в качестве учителя жителей города. Иронизируя над своим героем, фон Триер, как думается, подразумевает библейскую семантику дара.

ский образ отношения к другому в сюжете Грейс терпит свое бесповоротное поражение. Ее милосердие не умягчает нравы, не влечет ответного сочувствия, а наоборот, будучи воспринято как проявление слабости и беззащитности, лишь ожесточает сердца, превращая добропорядочных жителей в свору собак, готовых растерзать свою жертву. И это несмотря на то, что Грейс фактически искупает грехи жителей Догвилля. Такой символический смысл очевидно подразумевается в покупке героиней семи безобразных статуэток, выставленных в витрине догвилльского магазина. Бессмысленность этого поступка Грейс оплатит горькими слезами в самое ближайшее время, когда вся приобретенная ей коллекция будет демонстративно разбита в знак абсурдного обвинения.

Думается, что мотив оскорбления Благодати очевидно поддерживает толкование «Догвилля» как фильма о воздаянии. Грейс в финале меняет свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (качать). При этом она выворачивает наизнанку логику, лежащую в основе Послания к римлянам. Если в этом библейском фрагменте речь идет о том, что дар Благодати «не как суд», он приходит на смену возмездия, то Грейс, наоборот, «отзывает» Благодать, возвращаясь к суду. Недаром в живых после истребления всего города Грейс оставляет только собаку, носящую имя ветхозаветного пророка Моисея, символизирующего в рамках фильма правоту возмездия.

Эту же логику и, следовательно, удовлетворение реципиента кровавым финалом поддерживает и тот литературный код, который сам фон Триер подсказывает в ряде интервью. Это код «*Трехгрошовой оперы*» Б. Брехта. Объясняя финальный поступок Грейс местью не выдержавшей надругательств женщины, фон Триер признается, что позаимствовал этот мотив из немецкой пьесы, а именно из зонга «Пиратка Дженни», решив сочинить историю, которая бы предшествовала событиям этой баллады²⁷ [Долин, Триер, 2007, с. 310]. Героиня зонга обещает расправу всем, кто был втянут в орбиту ее унижения:

²⁷ Об этом см., например, в книге интервью с Ларсом фон Триером, посвященных созданию «Догвилля»: [Jacobsen].

А в полдень матросы с судна сойдут,
Чтобы суд справедливый править.
И куда бы вы ни скрылись, вас матросы найдут
И ко мне, связав покрепче канатами, приведут,
И кого ж мне из вас обезглавить?
Будет в этот полдень тишина вблизи причала,
И отвечу я: «Казните всех подряд!»

(Пер. С. Апта) [Брехт, с. 186].

Собственно, брехтовский подтекст фильма очевиден: фон Триер выстраивает свое киноповествование в традициях эпического театра (об этом подробно см.: [Абдуллаева, 2012; Абдуллаева, 2003]). Ориентация фон Триера на брехтовскую эстетику делает особенно явственными цитаты из пьес немецкого драматурга в «Догвилле». Помимо опоры на «Трехгрошовую оперу», исследователи отметили возможное цитирование из пьес «Добрый человек из Сезуана» и «Святая Иоанна скотобоев» [Там же]. Причем аллюзии на женские образы этих пьес (Шен Те и Иоанны Дарк) также акцентируют тему мести со стороны человека, первоначально отвергавшего сопротивление, но исчерпавшего все силы в намерении служить добру в жертве и милости. Обнаруженный критиками брехтовский код стал сильнейшим аргументом в пользу интерпретации фильма как трагедии мести, и более того, трагедии, утверждающей «святое право на убийство», как пишет один из сторонников подобной трактовки фильма [Забалуев].

Однако такому прочтению явно противоречит поведение героини перед тем, как она принимает решение о расправе. Оно очевидно свидетельствует о том, что она готова принимать страдание и дальше. В беседе с отцом Грейс настаивает на том, чтобы тот оставил ее в Догвилле: она хочет испить свою чашу до дна и при этом еще сохраняет остатки веры в жителей города, несмотря на те чудовищные унижения, которым они ее подвергли. Интерпретации фильма как трагедии мести противоречит и само содержание того разговора с отцом, который предшествует ее решению об уничтожении города.

В содержательном плане этот спор удивительным образом напоминает монолог великого инквизитора, диалогически адресованный молчащему Христу в поэме Ивана Карамазова. Интертекстуальный пласт фильма, связанный с последним романом Достоевского, уже был отмечен в статье американского исследователя С. Брэдатана «*"I was a stranger, and ye took me not in": Deus ludens and theology of hospitality in Lars vonTrier's Dogville*» [Bradatan]. Однако сопоставление текста Достоевского и текста фон Триера здесь очень лаконично и исчерпывается констатацией сходства инквизиторской концепции человека как слабого и ничтожного существа со взглядом на него отца Грейс. В качестве интерпретанты «Догвилля» роман Достоевского не используется. Между тем, обращение к нему в рамках рефлексии об этом фильме фон Триера предоставляет исследователю ту призму, сквозь которую возможно вникнуть и в смысл его финала, и в смысл авторской позиции.

Разговор Грейс со своим отцом представляется философским центром фильма. Здесь со всей определенностью выявляются взгляды героев, а для Грейс окончательно завершается событие выбора идеологической позиции.

Отец Грейс носит в тексте сценария имя Большой Человек. На наш взгляд, корреляция с именем персонажа Достоевского – великого инквизитора – очевидна. Также коррелируют друг с другом и взгляды героя Достоевского и героя Л. фон Триера. Подобно инквизитору, Большой Человек настаивает на том, ибо человек «слабее и ниже создан»²⁸, нежели думала его дочь:

Большой Человек. Ты не осуждаешь их. Потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил – даже убийство, – ты не будешь считать это преступлением. Ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами... Остановить их можно только плетью.

²⁸ Мысль Большого Человека не облекается в эту цитату из поэмы Ивана, но содержательно с ней совпадает абсолютно.

Грейс. Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

Большой Человек. Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе [Триер, 2007, с. 388].

Речь Большого Человека структурирована подобно речи инквизитора: упрек, адресованный собеседнику, сменяется изложением своей философской позиции. С точки зрения отца Грейс, ее позиция способствует увеличению зла: «Ты снимаешь с них бремя вины. Что может быть вышемернее?» [Там же]. Согласно его мнению, всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляет людей в неведении относительно того зла, которое они творят, и потому тождественно оправданию преступников.

И здесь становится очевидно, что по-инквизиторски отстаивая необходимость сильной власти над «несчастливым стадом», Большой Человек в то же время высказывает принципиально иную позицию, нежели та, которая у Достоевского была присвоена инквизитору. Если великий инквизитор исходит из убеждения в том, что человек не способен к свободному и ответственному выбору, то Большой Человек, наоборот, настаивает на необходимости вменения человеку ответственности (пусть и с помощью плети). В этом плане проясняется и удивительное качество позиции самой Грейс: парадоксальным образом ее милосердие оказывается гораздо ближе взглядам инквизитора, нежели взглядам Христа. Инквизитор, как мы помним, милосердие к жалкому и ничтожному человеку связывает с тем, чтобы успокоить его совесть, освободив ее от мучений свободного выбора. Именно эту позицию и разоблачает Большой Человек, упрекая Грейс в вышемерии: заранее прощая других в их слабостях, оправдывая их преступления обстоятельствами, она, с его точки зрения, освобождает их от мук совести, так фактически оправдывая проявление злых страстей. А ведь у Достоевского это и есть позиция великого инквизитора, убежденного в том, что человек в силу своей слабости и порочности достоин извинения и дозволения греха. В рамках его

логики Христос и виноват в предоставлении человеку свободы выбора и вменении ему вины. Кажется, что Грейс понимает милосердие по-инквизиторски – как отказ от осуждения и сострадание слабым человеческой природы.

Таким образом, код из «Братьев Карамазовых» фиксирует сущностное отличие позиции Грейс от позиции Христа и ее близость позиции инквизитора. Оппозиция «великий инквизитор – Христос», аллегорично подразумеваемая в тексте сценария, получает у фон Триера особое воплощение: если у Достоевского взгляд Христа на человека противопоставлен взгляду инквизитора, то у фон Триера оба героя исповедуют одно и то же отношение к человеку (собаками жителей Догвилля называют и Большой Человек, и Грейс). Просто один из них уверен в том, что необходимо «овладеть людской свободой», а другой делает ставку на прощение и оправдание даже самых низких ее проявлений. Однако в результате снимается и это отличие: в фильме однозначно побеждает позиция Большого Человека, согласно которой прощение есть не что иное как высокомерие и форма безответственности.

Это открытие (в случае его осуществления реципиентом) позволяет понять содержание парадоксальной, на первый взгляд, метаморфозы героини и ее финального поступка. Грейс, принимая отцовский взгляд на вещи, соглашается с идеей преступности «преизбыточествующей» доброты. Правда, наказывает она не себя, а тех, кому в позиции оправдания позволила насилие над собой.

Еще одно важное уточнение: отказ от прежней позиции происходит не только в ходе спора с отцом, но и в ходе уединенного размышления – когда Грейс понимает, что ее история может повториться с кем-то другим: «То же самое может случиться снова. Кто-то попадет в город. Откроется в своей слабости... В этом случае, напротив, город может отнестись к нему еще хуже, чем ко мне. Вот для чего я хочу использовать власть, если ты не возражаешь. Чтобы сделать мир немного лучше» [Триер, 2007, с. 391].

Таким образом, Грейс соглашается на расправу с городом не столько потому, что оказывается не способна вынести крестного страдания, а потому, что задумывается о последствиях своего

смирненного всепрощения: освободив своих мучителей от чувства вины, она таким образом заочно обрекла на страдания того другого, кто может попасть в Догвилль. При этом, принимая решение о справедливости наказания, Грейс взваливает на себя весь груз ответственности за свой выбор: «Кое-что приходится делать самой», – говорит героиня в ответ на упрек отца о том, что она собственноручно застрелила возлюбленного, предавшего ее.

Вышесказанное позволяет настаивать на том, что карамазовский код в «Догвилле» формирует иную рецептивную позицию, нежели та, которую поддерживали ранее обозначенные аллюзии (библейские и брехтовская). Этот код делегирует реципиенту серьезное сомнение в правоте финального поступка Грейс. Он вовсе не поддерживает справедливость воздаяния, а является аргументом разоблачения милости – в том варианте, в котором ее практикует Грейс: «преизбыточествуя», она приносит не добро, а зло, так как связывает милость с «оправданием от... преступлений» и освобождением от чувства вины и ответственности. Такая логика, потерпев поражение, и оборачивается решением об уничтожении города.

Реципиент, расшифровавший семантику данного кода и увидевший отличие позиции Грейс от позиции Христа (как она трактуется у Достоевского), в восприятии финальной расправы героини над городом очевидно должен пережить *впечатление нравственного ужаса*.

Апелляция к легенде Ивана Карамазова позволяет объяснить не только финальный жест Грейс, но и ее изначальную позицию долготерпения, которая представляется не менее загадочной. Думается, что именно такой тип поведения описывает Иван Карамазов в начале своей исповеди Алеше:

Я читал вот как-то и где-то про Иоанна Милостивого (одного святого), что он, когда к нему пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его. Я убежден, что он это сделал с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии [Достоевский, 1991, т. 9, с. 266].

Обратим внимание на корреляцию имени святого, о котором читал Иван Карамазов, с именем героини фон Триера. Ее можно считать еще одним аргументом в пользу возможного присутствия «достоевского» кода в «Догвилле». Впрочем, более выразительным свидетельством этого присутствия является сама ситуация, описанная Иваном Карамазовым. Фон Триер фактически пишет продолжение истории Иоанна Милостивого, но в ключе ее карамазовской трактовки – как рассказ о том, какими последствиями может обернуться «надрыв лжи» (подобно тому, как он, в соответствии с собственным признанием, пишет сюжетное «предисловие» к зонгу «Пиратка Джейн»). Пафос этой трактовки – переживание невозможности любви к ближнему даже со стороны святого, руководствующегося «долгом любви». Этот смысл подразумевает и интерпретация А. Долина, автора монографии о творчестве Л. фон Триера, хотя он и не отмечает присутствия контекста Достоевского в кинематографе датского режиссера. Как пишет А. Долин, Грейс терпит поражение в предзаданной себе самой роли Иисуса, так как в основе ее милосердия (в отличие от героинь ранней триеровской трилогии «Золотое сердце») лежит не боль за близкого, а идея, принцип, умозрительная страсть служения, взлелеянная к тому же в противостоянии жестокому отцу. Поэтому, когда «наступает предел доброты, за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия» [Долин, 2007, с. 172]. В рамках данной трактовки Грейс превращается в несостоявшегося подражателя Христа, не выдержавшего испытаний в гордыне предписанного себе крестного пути, тем самым как бы подтверждая уверенность Ивана Карамазова в том, что «Христова любовь есть... невозможное на земле чудо».

Кажется, что, утверждая неосуществимость христоподобного подвига, «Догвилль» поддерживает это карамазовское убеждение. Недаром в нем отсутствует прямое осуждение героини за устроенную над городом расправу. В то же время видимая отсылка к поэме о великом инквизиторе обнажает изначальную недостаточность позиции Грейс в сравнении с позицией Христа.

Эта недостаточность становится особенно явственной при обнаружении еще одного кода из Достоевского – кода, который формируется опорой его сюжета на роман «Идиот». О том, что этот роман следует считать важным элементом авторского замысла в «Догвилле» (при отсутствии всяческих ссылок на него в высказываниях датского режиссера), свидетельствует история работы фон Триера над этим фильмом.

Напомним, что «Догвилль» открывает в творчестве фон Триера цикл USA, следующий, в свою очередь, за циклом «Золотое сердце», одним из фильмов которого была картина «Идиоты». После выхода на экраны этого фильма фон Триер был атакован многочисленными вопросами со стороны русских критиков относительно того влияния, которое на него оказал роман Достоевского «Идиот». Фон Триер был вынужден признать, что роман не читал, и совпадение в названии случайное. Думается, что логично было бы предположить знакомство фон Триера с романом Достоевского после обнаружения им такого совпадения, подкрепленного к тому же многочисленными критическими сравнениями его творчества с творчеством русского романиста. Тем более, что фильм «Идиоты», как и другие две картины цикла «Золотое сердце», разрабатывает «достоевский» сюжет – сюжет трагической жертвы хриstopодобного человека. Причем в этом цикле фон Триер сосредоточен на изображении красоты человека, который в жертвенной самоотдаче достигает невероятных высот духа, что подчеркнуто отчетливыми аллюзиями его героинь с образом Иисуса (особенно в рамочных фильмах трилогии – «Рассекая волны» и «Танцующей в темноте»). С князем Мышкиным (с которым фон Триер, повторим, на данный момент знаком не был) героинь этой трилогии роднит не только сюжет самоотдачи, но и очевидный элемент юродства в их образе, который, кстати, особенно акцентируется в «Идиотах». Поэтому, думается, не будет неоправданным предположение об обращении фон Триера к «Идиоту» после завершения «Золотого сердца».

О справедливости этого предположения свидетельствует и аллюзивное присутствие «Идиота» в «Догвилле». В основе

фильма лежит похожее событие – событие пришествия в мир хриstopодобного человека. Но, также обращаясь к образу хриstopодобного человека, фон Триер здесь изображает его не в акте высокой жертвы (во имя мужа, друзей, сына, как это было в «Золотом сердце»), а в акте ошибочно понятого подражания Христу и – в ситуации глумления и избиения – жестокого отказа от следования ему.

Связана ли такая трансформация в воплощении темы хриstopодобного человека с чтением «Идиота» Достоевского, можно только предполагать. Очевидно лишь, что здесь фон Триер в изображении «положительно прекрасного человека» обостряет ранее, в «Золотом сердце», намеченную тему испытания такого героя. А эта тема непосредственно связана с проблематикой «Идиота».

Триеровская Грейс, как и Мышкин, в опыте хриstopодобного смирения терпит поражение. Ее история также превращается в «трагическую пародию евангельской истории» [Степанян, с. 162]. Очевидное сходство демонстрируют и позиции героев: и тот, и другая связывают милосердие с оправданием. Выше мы писали о том, что Мышкин отчаянно сопротивляется мысли о преступности Настасьи Филипповны и Рогожина, тем самым провоцируя катастрофическую развязку. Грейс до рокового разговора с отцом тоже оправдывает преступления жителей Догвилля, что и становится детерминантой страшной концовки. Однако принципиальная разница между героями состоит в том, что Грейс в финале в отчаянии собственного фиаско от образа Христа отказывается, превращаясь в эринию с револьвером, а Мышкин логику Благодати и самопожертвования («логику безумия Креста», если воспользоваться выражением П. Рикёра [Рикёр, с. 509]) доводит до абсолютного конца.

В целом фон Триер приходит к тому же итогу, что и Достоевский в финале «Идиота»: он также изображает невозможность осуществления евангельского образа силами простого смертного. При этом фон Триер с особенной жесткостью акцентирует несоответствие ему того, кто вознамерился принять на себя образ Христа. Правда, это несоответствие поддерживается и разницей в описании окружения хриstopодобного человека: в отличие от Мышкина, Грейс становится жертвой настоящей пытки со стороны тех, кому

она готова беззаветно служить. В этом плане как носительница крестных мук она более приближена автором к образу Христа, нежели князь Христос Достоевского. Образ распятия и долгой муки непосредственно возникает в сценах, где изображается неспособность посаженной на цепь Грейс сопротивляться насилию.

Снова зададим вопрос: оправдывают ли ужасы истязания, которым подвергается Грейс, ее финальную расправу над гонителями? Мы видели, что в контексте ветхозаветного, новозаветного и брехтовского кодов мотив оправдания вполне различим. В контексте карамазовского кода такое оправдание ставится под сомнение, формируя у реципиента реакцию нравственного отторжения. Какую же рецептивную позицию формирует код «Идиота»?

На наш взгляд, этот код подчеркивает виновность Грейс. С одной стороны, мы вспоминаем убеждение князя в том, что «убивать за убийство несоразмерно большее наказание, чем самое преступление» [Достоевский, 1989, т. 6, с. 24]. А с другой стороны, на фоне Мышкина особенно явственна несостоятельность Грейс в роли Христа. И несостоятельность эта иная, нежели несостоятельность Мышкина. Его губят сострадание, неспособность обвинить другого и невозможность перенести собственную вину. Грейс же движима не столько *чувством сострадания*, сколько *идеями оправдания*. В финале под нажимом отца она отказывается от этой идеи, приписав ей прямо противоположное содержание: из абсолютной доблести та в сознании Грейс превращается в провокацию зла, а потому и в источник вины для самой героини. Искушая эту вину, Грейс и принимает роковое решение о расправе над Догвиллем. Вину же за его уничтожение она отвергает: наоборот, в истреблении города она открывает особый героизм, воображая, что служит спасению того другого, кто мог бы здесь появиться. Ее не останавливает и то, что в орбиту мести она вовлекает даже детей. Возможно, здесь скрыта еще одна отсылка к исповеди Ивана, который, наоборот, отказывается принимать в качестве платы за гармонию слезы ребенка. Грейс, в отличие от героя Достоевского, не останавливается перед этим препятствием – во имя того, чтобы ужасы ее пребывания в Догвилле не повторились больше ни с кем, «чтобы

сделать мир немного лучше». Будущую гармонию она, таким образом, готова оплатить даже не слезами ребенка, а его убийством.

Представляется, что признавая недостаточность Грейс в образе Христа, мы и сами должны чувствовать вину за тайное согласие с ее жестокостью, ведь, сосредотачивая наше внимание на страданиях Грейс от рук ее гонителей, фильм старательно создавал у нас эмоцию оправдания возмездия. И делал это с опорой на целый ряд аллюзий: библейские и литературную – брехтовскую. Однако думается, что фон Триер таким образом моделировал провокацию, в итоге должную обострить в нас чувство вины за готовность подчиниться искусству оправдания мести. На почве открытия зрителем собственной вины и покоится эффект рецептивной тревоги, формируемый фильмом.

Кажется очевидным, что по своей структуре это переживание совершенно тождественно тому, которое моделирует у реципиента рассказ Ивана Карамазова о затравленном генеральскими собаками мальчике, венчающийся вопросом: «Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять?» [Достоевский, 1991, т. 9, с. 273]. Фон Триер так же «испытует» своего зрителя, как Иван – Алешу: провоцируя на одобрение расстрела, он заставляет нас мучиться этой «нелепостью» (если воспользоваться словом Алеши).

Интересно, что «**Мандерлей**» (2005), второй и последний фильм неосуществленной трилогии, в котором продолжается история Грейс, уже настоятельно требует ее осуждения. В отличие от «Догвилля», этот фильм не содержит загадки относительно авторской позиции, и, «освещая назад», проясняя смыслы первой картины цикла, он определеннее утверждает вину героини, непосредственно связывая ее с отказом от следования образу Христа. Глубинная противоречивость «Догвилля» здесь уже редуцирована.

В этом фильме предметом испытания является новая позиция Грейс – позиция, обретенная в разговоре с отцом, та, согласно которой деланию добра в большей степени содействует власть, нежели милость, тем более понятая как оправдание. Причем меняется и понимание самого добра, и инструмент его осуществления:

теперь Грейс связывает добро не с оправданием, а с тем, чтобы способствовать утверждению человеческого права на свободу. И ставку она делает не на сострадание и прощение, а на силу, убеждение и просвещение тех, кому она намерена посвятить свои труды.

Фон Триер помещает продолжение истории Грейс в контекст американской истории рабства. Однако под исторически конкретным фоном очевидно скрывается притча универсального общечеловеческого содержания, вновь возвращающая зрителя, знакомого с творчеством Достоевского, к поэме Ивана Карамазова.

Новая позиция Грейс необычайно сближает ее с великим инквизитором, несмотря на то, что, в отличие от него, она почитает свободу как безусловную ценность и верит в возможность человека быть свободным и счастливым. Но методы Грейс практикует инквизиторские: свои идеалы она реализует с оружием в руках, опираясь на поддержку гангстерской банды. Принуждение рабов к свободному труду и «искоренение всех негативных типов поведения» оборачивается рядом страшных ошибок: из-за энтузиазма Грейс, для строительства новых домов распорядившейся срубить лесную полосу, защищающую хлопковые поля от пыльных бурь, стихия уничтожает большую часть посеянного хлопка. По этой же причине заболевает и умирает маленькая Клер, чьи легкие не справляются с последствиями пыльной бури, а старую Вилму община приговаривает к смертной казни за то, что та в отчаянии голода воровала еду, предназначенную для больной девочки. Подобно великому инквизитору, Грейс принимает всю вину на себя и, обливаясь слезами сострадания к слабости старой женщины, собственноручно исполняет приговор, при этом освобождая свою жертву от чувства вины.

Однако жертвенные труды Грейс не увенчиваются успехом: бывшие рабы стремятся вернуться в рабское состояние, отказываясь от свободы как ненужного бремени – в полном соответствии с тем, на чем в разговоре с Христом настаивает инквизитор Достоевского. Более того, разглядев в Грейс инквизиторский потенциал, бывшие рабы Мандерлея готовы принудить ее выполнять роль «хранительницы» для не способных к свободе «тварей», рабовладельцы, дарующей хлеба и наказывающей за проступки. И как ни

пытается Грейс избежать столь отвратительной для нее роли, в финале она берется за плетку и остервенело бичует оскорбившего ее раба – того самого, которого она в самом начале фильма освободила от наказания предшествующей хозяйки.

В этом фильме Грейс терпит тотальное и недвусмысленное поражение – в отличие от противоречивого в смысловом плане финала предыдущего фильма, который позволял зрителю поддерживать справедливость наказания жителей Догвилля. В этом же фильме вина за произошедшее целиком и, по слову самого Триера, «саркастически» [Долин, 2007, с. 320] возлагается на Грейс, ведь она не просто бьет плеткой «собак» за то, что те следуют своей низкой и слабой природе (на необходимости чего настаивал ее отец в финале «Догвилля») – она бьет их за свою причастность к их слабости, *за свою вину перед ними*, за то, что при всех ее стараниях ее гуманистический проект не осуществился: «Это вы нас сделали такими», – эти слова Тимоти и вызвали вспышку ее гнева. Христоподобные цели в инквизиторском исполнении потерпели катастрофическую неудачу.

В свете такого завершения «Мандерлея» справедливо вновь ставить вопрос об авторской позиции в «Догвилле». В том случае, если рассматривать «Догвилль» как самостоятельное произведение, финальный жест Грейс, как он изображен в фильме, допускает оправдание и даже провоцирует его.

Однако соотнесение «Догвилля» с «Мандерлеем» подрывает выбор этой трактовки. Финал «Мандерлея» действительно требует осуждения Грейс и в ее жесте уничтожения Догвилля, а возможно, и в ее позиции самоотреченного всепрощения. В подтверждение последнего замечания вновь повторим мысль, формируемую событиями обеих картин. Это мысль о том, что самоотверженные усилия героини только подтверждают человеческую низость и усугубляют то зло, на которое способна человеческая природа. Милосердие в этом цикле парадоксальным, но вполне убедительным образом становится для героини источником переживания вины.

В «Мандерлее» есть еще один аспект осуждения Грейс: в «Догвилле» она была выведена в позиции прощения других

за слабости их «природы», в «Мандерлее» она сама становится носительницей природы, которой не в силах противостоять ее разум и с потворством которой связаны самые трагические события фильма. Так, не случайно Клер умирает в ночь, когда Грейс самозабвенно предается мечтам о Тимоти, а кровавая расправа в Мандерлее приходится на ночь их близости.

Таким образом, если в «Золотом сердце» Ларс фон Триер расширяет традиционные христианские представления о добродетели (и оттого облачает повествование о своих святых грешниках в житийные формы), то «Догвилль» и «Мандерлей» уже полемически нацелены на пересмотр христианского идеала самопожертвования как неосуществимого в своих человеколюбивых целях. Причем неосуществимость их подтверждается в этих фильмах как образом хриstopодобного человека, не справившегося со своей ролью, так и образом той толпы, на которую направлены труды последнего. Возможно, оттого эти фильмы оказываются выстроены в жанре притчи, произносящей приговор идеализму.

Второй аспект касается характера воплощения темы вины. Если в «Золотом сердце» вина осмыслялась как основа милосердия и героизма, то в USA ситуация вывернута наизнанку: здесь милосердие и героизм оборачиваются виной. А вина становится причиной жестокости – в силу невозможности справиться с ее бременем со стороны героини, которая ради воплощения героического замысла принесла так много жертв, но потерпела поражение, будучи вынуждена признаться себе в собственной недостаточности перед лицом «натащенного» (воспользуемся словом Ивана Карамазова) на себя идеала. В этом плане очевидным становится еще одно отличие Грейс от князя Мышкина: для того подражание Христу органично и вовсе не носит характера предзаданной идеи. Это отличие также позволяет рассматривать триеровскую рефлексия о Мышкине в качестве элемента замысла в USA: изображая героиню, которая, в противоположность герою Достоевского, наоборот, посягает на образ Христа в страсти «головного восторга» (вспомним слова Радомского), датский режисер акцентирует и вину

такого посягательства, и его бесперспективность. В связи с этим возникает вопрос: случайно ли следующий фильм фон Триера, открывающий новую трилогию, носит название «Антихрист», при этом – в поиске причин несостоятельности Благодати – возвращая нас от сюжета пришествия Христа к ветхозаветному событию преступления Адама и Евы?

3.3. «Депрессия»: в аду вины

«Антихрист» (2009) – первая картина трилогии «Депрессия», в момент премьерного показа потрясшая Каннский фестиваль своей чудовищной образностью: экуменическое жюри фестиваля присвоило «Антихристу» антиприз за женоненавистничество, обвинив его также в обилии сексуальных сцен и сцен открытого насилия. Мотив вины в его художественной структуре играет важнейшую роль, и его герменевтика позволит предложить иную интерпретацию фильма вопреки той, согласно которой уже традиционно – в силу распространенности данной точки зрения – поддерживается представление о мизогинии режиссера.

В рамках нашего предположения воплощение данной темы у фон Триера непосредственно ориентировано на фантазии и переживания героев Достоевского (в первую очередь Ивана Карамазова и Лизы Хохлаковой) в силу очевидных совпадений, повторяющихся не только в «Антихристе», но и в других фильмах трилогии «Депрессия» (в «Меланхолии» (2011) и «Нимфоманке» (2013)), о чем и пойдет речь ниже. В то же время наблюдаемое совпадение очевидно обусловлено и принадлежностью поэтических систем этих художников к единому истоку, которым являются христианская мифология и христианская этика.

Однако по сравнению с циклом *USA* здесь предпринят еще более жесткий формат выяснения отношений с христианством. При чем в данном случае христианству предъявляется счет не столько как религии, культивирующей неосуществимый идеал (как в *USA*), сколько как религии, культивирующей изначальную виновность человека. В плане пересмотра этого христианского догма-

та фон Триер очевидно опирается на предыдущего разоблачителя христианской метафизики вины Ф. Ницше.

«Антихрист» свидетельствует о непосредственной ориентации фон Триера на идеи немецкого философа: в его название вынесено заглавие знаменитого трактата Ницше «Der Antichrist». Но при явной отсылке к этому тексту фон Триер опускает тот подзаголовок, которым Ницше сопровождал свое сочинение, – «Проклятие христианству» («Fluch auf das Christenthum»). Однако, несмотря на видимую дезактуализацию ницшевского пояснения, фильм Триера следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, опыт отрицания и разоблачения основ христианского мировидения. Кстати заметим, что следование ницшеанскому пафосу в этом фильме очевидно согласуется с рефлексией режиссера над идеями Ивана Карамазова – героя, бунт которого и был поддержан Ницше в «Антихристе». Влияние карамазовских идей на Ницше известно. Недаром К. А. Свасьян сравнил трактат немецкого философа с продолжающимся монологом Ивана [Свасьян, с. 33]. В этом фильме фон Триера карамазовская логика, будучи усилена ее использованием в трактате Ницше²⁹, находит более убедительное воплощение, нежели в предыдущем цикле. Хотя и здесь ее отрицающий потенциал отчасти нейтрализуется апелляцией к образу Христа, о чем речь пойдет ниже – вслед анализу сюжета фильма сквозь призму соотносящихся в нем интертекстуальных отсылок, и в первую очередь из Достоевского.

Опыт проклятия христианства в этом фильме фон Триера концентрируется, повторим, вокруг переосмысления христианского понимания вины как источника очистительного покаяния. Субъектом вины в тексте фильма является женщина. Потеряв сына и погибая от бремени собственной ответственности за его смерть, она в финале фильма совершает потрясающие своей казалось бы бессмысленной жестокостью поступки в отношении своего мужа и в отношении своей женской природы. Женщина связывает свою вину с властью секса: подчинившись ей, она не нашла в себе сил предостеречь своего маленького сына от опасного шага в откры-

²⁹ Трактате, который фон Триер, по его собственному признанию, перечитывает с подросткового возраста.

тое окно, хотя и видела, как тот поднимается на подоконник и спустя мгновение улетает в пустоту. Свою личностную вину героиня распространяет на женскую природу вообще и на природу как таковую. В этом ее убеждает и история средневековых гонений на женщину, о чем она, историк культуры, пишет диссертацию.

Критика, обвинившая фон Триера в мизогинии, как правило, связывает название фильма с образом помешанной на собственной вине женщины, в которую, дескать, вселился дьявол. Действительно, женщина в изображении Триера является носителем больного сознания, не справившегося с библейской концепцией женского существа. Ее болезнь проявляет себя еще до трагедии потери ребенка: после гибели мальчика обнаруживается, что женщина систематически надевала сыну правый ботинок на левую ножку, а левый – на правую, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп. Это необъяснимое, казалось бы, принуждение, конечно, может быть прочитано в качестве свидетельства демонической иррациональности ее сознания, одержимого разрушением. Однако зрителю, знакомому с творчеством Достоевского, мотив мучительства матерью малолетнего сына слишком хорошо напоминает «фактики» из «коллекции» Ивана Карамазова, сосредоточенные на преступлениях родителей в отношении своих детей. По поводу одного из них Иван восклицает: «И это мать, мать заставляла!» [Достоевский, 1991, т. 9, с. 272]³⁰.

³⁰ В фильме присутствует и другое объяснение: принуждая ребенка к неправильному ношению обуви, мать таким образом пыталась воспрепятствовать его возможному уходу из поля ее зрения, так как боялась одиночества. Однако это объяснение исходит из уст самой героини, и в тексте фильма оно вполне определенно связывается с обманом. Когда потрясенный муж обнаруживает этот факт и требует от жены объяснений, та ссылается на минутную рассеянность: «Видимо, в тот день я была не в себе». В этот момент она лжет, что подтверждают найденные мужем многочисленные фотографии ребенка в неправильно надетых ботинках, сделанные в разных ситуациях. Возможно, такое облачение ребенка действительно связано со страхом женщины быть покинутой, но в фильме есть достаточные свидетельства в пользу нашей версии о намеренном причинении страданий сыну. Среди них, например, сцена, в которой мать надевает ребенку ботинки, не обращая внимание на его плач, или сцена, в которой ее мучают слуховые галлюцинации его рыданий: очевидно, эти галлюцинации возникают на почве понимания того, что ее сын имеет все основания на отчаяние.

Такую мать и изображает Ларс фон Триер. Причем в контексте фильма мучительство женщиной собственного ребенка (и впоследствии «дозволение» его гибели) показано отнюдь не по-достоевски – как потворство «зверю», дремлющему, как говорит Иван, «во всяком человеке», а *как следствие осознанной вины*. Логика, в рамках которой в «Братьях Карамазовых» осмыслен феномен вины, в фильме Триера оказывается вывернута наизнанку: признание вины не приобщает человека к другим людям (на этом, напомним, у Достоевского настаивает Зосима: «Когда же познает, что... за всех и за вся виноват, за все грехи людские, мировые и единоличные, то тогда лишь цель нашего единения достигнется» [Там же, с. 183]), а наоборот, разобщает мать с ребенком. Причиняя сыну неудобство и боль, героиня Триера так подтверждает зло своей души и намеренно усугубляет свою преступность, связываемую с принадлежностью к женскому полу. В свою очередь, принятие на себя вины за всех женщин сопрягается в ее сознании с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскает, доходя в этом требовании до самоистребления.

Повторим, эта интенция задана еще до гибели ребенка: *переживание вины является не следствием его потери, а причиной допущения его смерти*. Учитывая чудовищность этого допущения, роль Антихриста легко, казалось бы, присвоить именно женщине, что тотально наблюдается в критике фильма. И для этого, конечно, есть все основания, особенно если довести данную трактовку до логического конца и связать с пришествием Антихриста то зло, которое было порождено христианским культом вины и носительницей которого в фильме выведена героиня, не вынесшая бремени ответственности, возложенной на женскую природу религией.

Однако думается, что не в меньшей степени роль Антихриста в фильме может быть присвоена и мужу героини. Будучи психотерапевтом, он пытается освободить свою жену от жестоких угрызений совести, вылечить ее вину соблазном признания необоснованности самообвинений и страхов. Муж, «карикатурное», по слову самого режиссера, олицетворение гордыни интеллекта, настаивает как на ее личной невиновности, так и на ложности

ее тезиса о том, что «природа – церковь Сатаны». Он, конечно, не идеализирует природу, но остается поразительно нечувствителен к символам ее разрушающей силы. На протяжении всего действия природа изображается как то, что порождает смерть, а не жизнь. Фильм изобилует страшными смертоносными образами. Это секс, завершающийся не зачатием, а убийством ребенка; это цветы, в жизненном цикле которых камера акцентирует разложение опущенных в воду стеблей; это атакующие человека кровососущие насекомые; это пулеметной дробью барабанившие по крыше старого дома падающие желуди, стремящиеся к своей смерти; это выпавший из гнезда птенец, пожираемый муравьями и потом забитый собственным родителем.

Чудовищная символика природы как царства смерти находит свое обобщение в трех образах, также символизирующих переживания женщины: олениха, несущая мертвого олененка, наполовину покинувшего ее утробу (символ скорби, как позволяет реконструировать текст фильма), лисица, пожирающая свое нутро (символ внутренней боли), ворон, неизвестно как оказавшийся заживо погребенным в лисьей норе (символ отчаяния)³¹. Все эти три существа последовательно являются мужчине, в гордыне своего интеллектуального превосходства не связывающему их появление с идеей женщины о том, что природа, не просто равнодушная к страданиям и смертям, но сама их производящая, есть создание не Бога, но дьявола. Женщина, отождествляя себя с природой и утратив веру в ее разумность, произносит ей (а значит, и себе) приговор.

Однако для мужчины вина есть болезнь, он верит в возможность подчинения природы разуму, его не пугает лисица, произносящая фразу «Хаос правит всем». Он ницшеанский человек, уверенный в своей безгрешности, силе, власти, праве на жизнь

³¹ В больном воображении героини на небе восходит созвездие, образованное очертаниями этих животных, которые в фильме именуются «тремя нищими». Возможно, это символ, противоположный образу Вифлеемской звезды, озарившей своим светом рождение Иисуса и проложившей путь для трех волхвов. В плане такого противопоставления образ трех нищих можно читать как символическое предвосхищение (или символическую констатацию) пришествия Антихриста.

и господство, Антихрист, баюкающий совесть, отвергающий смертоносную силу природы, настаивающий на воле к жизни как абсолютной ценности.

Казалось бы, женщина подчиняется: в какой-то момент она весело разыгрывает потерю страха перед природой, пытаясь обмануть замысел Антихриста. Однако мужчина жаждет абсолютно-го результата и предлагает ей нечто вроде ролевой игры: отождествить природу с ним, тем, кого она любит, чтобы отпраздновать окончательную победу ее освобождения от ненависти к природе и от вины за свою принадлежность к ней. Однако эксперимент, наоборот, вызывает чудовищные формы переживания вины. Происходит обратное тому, чего ожидает мужчина: весь свой гнев женщина обрушивает не только на себя, но и на мужа, видя в нем соучастника убийства сына. Ее жестокость воплощается в символических жестах: так, она с помощью коловороты надевает на ногу мужа огромный точильный камень, как бы приобщая его к тяжести своих переживаний, к ужасу своей вины³².

В изображении вины в «Антихристе» явственна полемическая отсылка к З. Фрейду. Его имя непосредственно звучит в фильме во фразе «Фрейд мертв», которую произносит женщина, констатируя невозможность излечения. Однако в качестве оппонента автора Фрейд является вполне различимым, хоть и невидимым субъектом диалога о вине как роковом, разрушающем переживании. При этом вопрос о наполнении вины в фильме датского режиссера решается по-другому. Фрейд, напомним, трактовал вину как форму страха перед Сверх-Я, культурой, внешним авторитетом. Фон Триер, наоборот, исследует вину, которая формируется на почве страха перед Оно – властью «первичных» природных влечений Эроса и Танатоса. Героиня фон Триера и является носителем этого страха, подтверждение которому она находит в многовековой истории преследования женщин.

³² С одной стороны, этот жест символизирует боязнь возможного ухода мужа, что прямо проговаривается героиней, с другой стороны, он разоблачает ее потребность, во-первых, в его наказании (за то, что он отвергает смысл ее страдания), а во-вторых, в подтверждении зла собственной природы. Прикрученный к ноге мужа точильный камень – эквивалент неправильно надетых на ножки сына ботинок.

По-иному у фон Триера решается и другой фрейдовский вопрос – о соотношении Эроса и Танатоса. Фрейд, понимая вину как следствие принуждающего действия культуры, связывал ее выражение с противоборством между инстинктом любви и инстинктом разрушения, при этом позволяя себе надежду на то, что «вечный Эрос приложит свои силы на то, дабы отстоять свои права в борьбе с равно бессмертным противником» Танатосом, и «на пути культуры удастся... обуздать влечение к агрессии и самоуничтожению», как заканчивается книга «Недовольство культурой» [Фрейд, с. 243].

В «Антихристе» фон Триера акценты расставлены прямо противоположно: Эрос не противопоставляется Танатосу, а соотносится с ним, как причина соотносится со следствием, более того, в сознании женщины они окончательно отождествляются друг с другом. Впрочем, мужскому сознанию, как оно изображено в фильме, тоже неведом конфликт между Эросом и Танатосом, правда, по другой причине: его не страшит ни Оно, ни Сверх-Я, единственный и всепоглощающий фактор, которому он подчиняется, это воля к жизни.

Противостояние завершается победой ницшеанского человека: в заключительной главе фильма мужчина совершает «гиноцид»³³. С его точки зрения, альтернативы убийству поме-

³³ *Gynocide* – так называется глава об убийстве жены. Ларс фон Триер здесь заимствует окказионализм, изобретенный в недрах феминистской мысли. Авторство этого термина принадлежит американской феминистке Андреа Дворкин. Объединяя тысячелетнюю китайскую традицию бинтования ног и преследование ведьм в средневековой Европе, Дворкин в изобретенной лексеме подразумевает глубинную преступность патриархальной культуры в отношении женщины. Указанные культурные практики характеризуются ей как выражение страха перед женской природой и стремления установить над ней контроль для того, чтобы обеспечить доминирование мужского начала в культуре [Dworkin]. Обращает на себя внимание то, что фон Триером у А. Дворкин позаимствован не только окказиональный термин, но и мотив расправы над ведьмой и мотив насильственно искривленных ног, сопряженные в исследовании американской феминистики. Этот факт мы рассматриваем в качестве дополнительного аргумента в пользу нашего предположения о том, что неправильно надетая на ножки сына обувь является свидетельством не столько страха женщины потерять его, сколько осознанного мучительства другого, в свою очередь, служащего для героини подтверждением зла собственной природы.

шанной на своей вине женщины нет: продолжение жизни требует уничтожения убийственного (в прямом смысле слова) чувства вины. Так в фильме, казалось бы, торжествует Антихрист.

Выдвигая предположение о том, что возможным источником триеровского сюжета мог быть роман «Братья Карамазовы», мы имеем в виду не только главу «Бунт», но и главу «Бесенок», в которой Лиза Хохлакова признается Алеше в своей мучительной фантазии о том, как она будет есть ананасный компот, наблюдая за медленной смертью распятого мальчика. Напомним этот фрагмент:

Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики отрезал на обеих ручках. А потом распял на стене. <...> Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот [Достоевский, 1991, т. 10, с. 83].

«Мысль про компот», как признается Лиза Алеше, «не отстает» от нее, даже когда она представляет себе мучения несчастного ребенка, заставляя ее потом «всю ночь трястись в слезах» от сострадания и переживания тяжести своего греха.

Содержательно и структурно эта сцена абсолютно предвосхищает триеровское решение темы вины. Власть секса над сознанием матери, приносящей жизнь ребенка в жертву наслаждению, находит свой абсолютный коррелят в образе ананасного компота, мысли о котором преследуют Лизу в воображаемой картине казни мальчика. Причем и разрешение ситуации у фон Триера оказывается таким же, как у Достоевского: потребность в самонаказании и горестном утолении вины у Лизы Хохлаковой воплощается сначала в требовании признания другими собственной преступности, а потом – в причинении себе той боли, которая могла бы приобщить ее к страданиям ребенка:

Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув

дверь, изо всей силы придавила его. Секунд через десять, высвободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь. Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя:

– Подлая, подлая, подлая, подлая! [Достоевский, 1991, т. 10, с. 85].

Триеровская героиня также наказывает себя за то, что от нее «не отстает» мысль о том, что она «очень любит» – ни в момент допущения гибели ребенка, ни в период скорби о нем, сначала требуя признания своего греха, а потом казня свое женское естество. За жёстким визуальным рядом, к тому же густо насыщенным символическими образами, теряется объяснение ее страшной жестокости, порождая у кинокритиков вряд ли верное мнение о том, что героиня Триера переживает буйное помешательство на почве немотивированной ненависти к мужу, пытающемуся оказать ей помощь, что (в рамках таких рецензий на фильм) якобы только подтверждает демонизм женской природы, разоблачая женоненавистническую позицию режиссера. Однако в опыте восприятия, соотносящего кинотекст Триера с текстом Достоевского, мы получаем более достоверное понимание подлинной причины саморазрушительного поведения героини «Антихриста». Таковой является вовсе не пробуждение дремлющего в каждом женском существе дьявола, а неутоленная потребность искупления собственного зла.

Открыв зло в своем сердце, Лиза Хохлакова надеется удовлетворить эту потребность в мученичестве:

Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал, женился на мне, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал. Я не хочу быть счастливою!.. Я хочу себя разрушать... И в презрении быть хорошо!

– говорит она в разговоре с Алешей [Там же, с. 80, 81, 84]. Недаром в своем стремлении к наказанию и осуждению Лиза отвергает Алешу и обращается к Ивану: если Алеша ее «любовь к беспорядку»

оправдывает «минутным кризисом» и «прежней болезнью», то Иван, наоборот, признает:

Он пришел, а я ему вдруг рассказала про мальчика и про компот. Все рассказала, все, и сказала, что «это хорошо». Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо [Там же, с. 83].

Как пишет Т. А. Касаткина, «Лиза в романе... [доводит] до высшей точки тип отношения к миру, противостоящий пути спасения и жизни... В этом образе воплощена... необходимость для личности либо поворота на путь, указанный Зосимой... либо самоистребления» [Касаткина, 1996, с. 67]. При этом, с точки зрения исследовательницы, «Лиза вступит-таки на новую дорогу, тверд будет их [с Алешей] путь, ибо Лиза преодолеет самое мощное противостоящее этому пути искушение – искушение самостью и небытием» [Там же].

Надежда на возможность преодоления искушения небытием поддерживается и тем, что Лиза, при том, что ей «все гадко», в изображении Достоевского только *играет* в самоистребление. Об этом свидетельствует содержание ее сна, в котором она «весело» дразнит чертей:

И уж подходят. Уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся... И вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются. Вот уж и хватают меня опять. А я вдруг опять перекрещусь – а они все назад. Ужасно весело, дух замирает [Там же, с. 83].

Если верно наше предположение об опоре фон Триера на эту главу Достоевского в процессе работы над сценарием «Антихриста», то кажется очевидным, что датский режиссер выводит наружу тот губительный потенциал, который у Достоевского только заложен в образе Лизы: если она олицетворяет необходимость выбора дороги и лишь разыгрывает (в сновидении

и в воображении) собственное самоистребление, то героиня фон Триера осуществляет и ее злые фантазии (мучая собственного сына и потом принося его в жертву наслаждению), и ее истовую потребность в самонаказании (наноса увечья себе и своему мужу). Но в основе ее переживания лежит то же самое – обнаружение собственного зла и утверждение в собственной вине и вине «всех». «Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят», – говорит Лиза, а триеровская героиня это дурное распространяет на женскую природу вообще, на природу *всех* женщин. Ларс фон Триер, таким образом, моделирует для своей героини тот путь, который Достоевский считал лишь возможным, но который не осуществил в истории Лизы. Не осуществил, но позволил прожить его в фантазии, очевидно, рассматривая чуткость героини к злу собственной души в качестве необходимого условия спасения. Оппонент триеровской героини, ее муж, наоборот, не позволяет ей прожить свою вину, не признает ее (и своего) зла, становясь причиной ее лжи, нарастающего безумия и неостановимого стремления к смерти.

Возвращаясь к тексту «Антихриста», обратим внимание на то, что место действия, в котором женщина казнит человеческое естество, а мужчина убивает ее за это, в фильме называется Эдемом. Как и Достоевский, фон Триер сопрягает понятия вины и рая, но в совершенно другом ключе, выворачивая наизнанку характер их соотношения у своего предшественника (и в своем предыдущем фильме «Танцующая в темноте»). Если у Достоевского рай (единение, гармония) есть следствие признания общей вины, то у фон Триера, наоборот, признание вины разрушает единение семьи, превращая принадлежащий ей рай³⁴ в ад. И именно потому, что в переживании героини библейский рай – это место, где была зачата та вина, которой она мучается, подвергая мучениям и своих близких.

Об этом же свидетельствует и тотальная инверсия библейской сюжетики в фильме: Адам и Ева не покидают Эдем в знак наказания за преступление, а возвращаются в него, чтобы забыть

³⁴ Поместье с названием «Эдем».

о вине³⁵; Адам из жертвы соблазна сам становится соблазнителем, искушая Еву освобождением от чувства вины; Эдем превращается в царство смерти, где женщина завершает процесс самопознания собственной казнью³⁶. Недаром животные, символизирующие смертоносную силу природы (лисица, олениха, ворон), в финале фильма усаживаются рядом с покалеченным телом женщины, вперив свой взгляд в мужчину. Здесь боль, скорбь и отчаяние – производные вины – противопоставляют себя разуму и гордыне. Выше мы связали их образы с осуществлением в фильме сюжета пришествия Антихриста. Их появление, разделяющее сцену самонаказания женщины и сцену ее убийства мужчиной, усиливает данную интерпретацию: представляется, что оно окончательно обозначает присутствие явившегося Антихриста.

Однако думается, что автор фильма все-таки не осуществил задуманное проклятие христианству, хотя и вскрыл все те ужасы, которыми чреват христианский культ признания вины и покаяния. Судя по заключительным кадрам, победа нищего человека выглядит мнимой: расправившись с женой, он покидает Эдем, а камера, сопровождающая его путь, фиксирует горы трупов, усеивающих земли Эдема. Такое завершение фильма свидетельствует о том, что в своем понимании природы оказывается права женщина и, между прочим, в полном соответствии с христианской легендой о первородном грехе, где смерть осмыслена как результат Божественного воздаяния человеку за следование природе. Потворство природе производит смерть – квинтэссенция библейской мифологии. В ее контексте противоположный взгляд, носителем которого является мужчина, это взгляд Антихриста.

О поражении мужчины свидетельствует и финал. Спускаясь с гор Эдема, он встречает толпы женщин, которые, по слову самого режиссера, «поглощают» героя. Их лица стерты, что

³⁵ Эти имена очевидно подразумеваются в фильме, недаром герои выведены безымянными.

³⁶ Именно в Эдеме она начала работу над диссертацией, завершившуюся признанием правоты гонений на женщин.

может быть прочитано как олицетворение природы, противопоставленной разуму и целенаправленной воле. Они окружают мужчину – и это последний кадр фильма. Он вполне поддается трактовке, правда, с привлечением разных, но равноправных в данном контексте символов: образы женщин, берущих мужчину в плен, могут быть соотнесены и с эриниями, преследующими матереубийцу Ореста, и с неистовыми вакханками, растерзавшими Орфея за декларацию женоненавистничества, и с ведьмами, собирающимися на шабаш. Эти более чем очевидные ассоциации также свидетельствуют о противоречивости семантики заключительных кадров: с одной стороны, они содержат смыслы, связанные с актуализацией идеи вины за преступления против женщины (эринии, вакханки), с другой – смыслы, актуализирующие природную вину женщины (ведьмы). Но во всех вариантах финальная сцена подчеркивает правоту взгляда героини фильма: в рамках любых привлекаемых ассоциаций торжествует женское, природное, хтоническое, несущее смерть разуму, иллюзиям, гордыне, воле. Антихрист, пытавшийся убаюкать совесть, освободив ее от бремени вины, терпит поражение.

Впрочем, название фильма может быть расшифровано и по-другому. Мы связали образ Антихриста с образом мужчины, не знающего вины и не признающего ответственности. Однако оформление названия фильма на его постере будит прямо противоположные смыслы: здесь финальная «Т» в слове «Антихрист» представлена в виде знака, который принято называть зеркалом Венеры и соотносить с женским полом вообще³⁷ (ил. 1).

Такая графема в названии фильма, кажется, ослабляет достоверность нашей трактовки, в рамках которой проклятие христианству связывается с образом ницшеанского человека, отвергающего вину. Впрочем, несовпадение эффектного решения в названии фильма с тем, как внутри его сюжета решены сами образы мужчины и женщины, можно рассматривать как выразительное свидетельство того расщепления, которое переживает очевидно кризисное сознание автора: с одной стороны, оно вознамеривается

³⁷ В современном контексте – символ феминистского движения.

произнести проклятие прежней вере, пересмотреть все ценности (и в этом плане сатанинские смыслы присвоить переживанию вины), а, с другой, неизбежно признает власть прежней веры (и в этом плане сатанинским оказывается глушение вины разумом)³⁸. Кризис художника выразился в этом фильме в своих разнонаправленных намерениях – отдать демону кризиса дань в форме проклятия того, что составляет основу европейского мировоззрения, и в то же время преодолеть искушение тотального разрушения.

Впрочем, название фильма вполне можно трактовать и по аналогии с тем, какую функцию выполняет слово «Антихрист» у Ницше, будучи вынесено им в название трактата, то есть в качестве обозначения авторской позиции – позиции проклятия христианства, а точнее, проклятия христианской «казуистики греха», как сам Ницше сформулировал один из упреков христианству. Однако как в таком случае объяснить те очевидные противоречия в выражении этой позиции, о которых мы писали выше?

Думается, что первоначальный замысел, связанный с интенцией проклятия, в ходе работы фон Триера над фильмом все-таки нашел свое развоплощение. Об этом свидетельствует ряд факторов: и нарушенное единство сюжетно-образной системы фильма, и собственные признания фон Триера о том, что «Антихрист» есть дитя его болеющего сознания, и озвученное по окончании действия фильма авторское посвящение. Как бы знаменуя изгнание демона и поражение Антихриста, голос за кадром сообщает, что фон Триер посвятил свое творение Андрею Тарковскому. В одном из интервью датский художник так поясняет свою особенную любовь к русскому режиссеру: «Перечитываю Евангелие... Помните то место, где Петр, Иаков и Иоанн видят свет, исходящий от Иисуса?.. Так вот: когда я смотрю фильмы Тарковского, то вижу тот же свет... Тарковский для меня – воплощенный Святой Дух» [Долин, 2015, с. 311, 312]. Думается, что посвящая «Антихриста» тому, кого чтит

³⁸ Сам фон Триер в ряде интервью связывает название цикла («Депрессия») с переживанием творческого и мировоззренческого кризиса.

за Христа, Триер как бы вступает в противоречие со своим антихристианским замыслом.

Такое же колебание между интенцией разрушения и интенцией его преодоления наблюдается в «**Меланхолии**» – втором фильме трилогии.

Негативный эффект этого фильма уже отнюдь не связан с характером его образности: в отличие от «Антихриста», «Меланхолия», наоборот, выстроена на языке красивейших планов, который сам фон Триер определил как игру в эстетику немецкого романтизма и, добавим, английского прерафаэлитизма. Хотя, с точки зрения кинокритика Зары Абдуллаевой, красота и картинность «Меланхолии» могут трактоваться в качестве иронического приема, отрицающего потребительские ценности и, следовательно, демонстрирующего кризисность эстетских форм в искусстве XXI века. З. Абдуллаева пишет, что фон Триер «дезауирует наслаждение красотой», превращая красоту в «выразительное средство безнадежности спасения» и «отменяя, таким образом, едва ли не главную утопию фашистских, тоталитарных и потребительских обществ – утопию эстетизма» [Абдуллаева, 2011].

Однако, если кризисное сознание художника в этой картине и выразило себя в разрушении традиционно понимаемых функций красоты, думается все же, что в первую очередь оно засвидетельствовало свое состояние в идеологии фильма. Центральная философия «Меланхолии» – «Жизнь на Земле – зло»³⁹, никто не заслуживает спасения в силу всеобщей вины перед жизнью, а потому гибель Земли станет освобождением от того незаметного, казалось бы, апокалипсиса, который ежеминутно свершается в человеческих судьбах, втянутых в неистинные отношения и вынужденные ритуалы. Эта идея вложена в уста главной героини Джастин, чья убежденность в том, что человечество не заслуживает спасения, воплощается в мощной энергии самоистребления и истребления всей планеты.

³⁹ Возможно, вывернутое наизнанку высказывание Зосимы «Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того». Выдвигая эту максиму, героиня по ходу фильма в то же время неоднократно засвидетельствует свое переживание жизни как дара и рая.

Первая часть фильма сосредоточена на том, как погружающаяся в меланхолию героиня разрушает свою свадьбу и свою карьеру, будучи не в силах выносить те обязательства, которые в ее восприятии оборачиваются лишь мучительными оковами. Именно на этой почве – почве отвержения ложных скреп, иллюзорных представлений, искусственных правил происходит самый странный жест героини – разрыв с мужчиной, с которым она только что заключила брак. Предлагая ей возрадоваться тому, как он на десятилетия вперед прочертил план их союза, муж Джастин демонстрирует невыносимую для нее приверженность тривиальным представлениям о должном течении брачной жизни.

Есть еще один аспект разочарования Джастин. Он раскрывается во второй части фильма, где содержится непосредственное объяснение парадоксального поведения героини. Оказывается, что она, в силу того, что наделена особым даром чувствования происходящего, знала о том, что Земля обречена погибнуть в космической катастрофе. Эта уверенность отменяет для нее всякую возможность веры в будущее, что в метафизическом плане оборачивается отказом от веры в цикличность времен, бессмертие души и вечное возвращение. На почве разрушения веры в возможность бессмертия и происходит ее жестокая убежденность в том, что «никто не спасется», даже безгрешный ребенок. Спасение праведных – иллюзия, в которую готова верить Клер, сестра Джастин, отстаивая право своего маленького сына на взросление и жизнь. Сама Джастин категорически отрицает иллюзию спасения, наоборот, она сознательно и планомерно способствует апокалипсису: во второй части фильма содержатся прямые намеки на то, что она притягивает несущуюся на Землю планету Меланхолия. Откровенное приветствие конца света содержится в сцене, где героиня отдает свое обнаженное тело ночному свету Меланхолии, фактически празднуя свою подлинную свадьбу – свадьбу с тем, что окончательно уничтожит жизнь, прекратив муку иллюзорной веры. В результате Меланхолия, первоначально вроде бы выбравшая траекторию об-

ходного пути, отзывается на зов Джастин и сокрушает Землю. Но «Зачем делать злое?» – вспоминается вопрос Алеши Карамазова, адресованный Лизе Хохлаковой. «А чтобы нигде ничего не осталось. Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» – отвечает героиня Достоевского [Достоевский, 1991, т. 10, с. 81]. Именно из этих соображений и действует героиня фон Триера, которой, как и Лизе, «все гадко».

Это переживание получило свое четкое описание и в исповеди Ивана Карамазова, где оно представлено как «неверие в жизнь», разочарование в «порядке вещей», допущение того, что «все [есть] беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос» [Там же, т. 9, с. 258]. А говоря словами триеровской героини – «зло». Поэтому действия Джастин вполне можно описать не иначе как провозглашенный Иваном Карамазовым «возврат Богу билета»: будучи уверена в том, что человечество недостойно спасения, она призывает блуждающую планету сокрушить Землю и празднует неизбежность этого события как свою подлинную свадьбу.

Эта тема – тема апокалипсиса как подлинной свадьбы героини – намечена уже в прологе фильма, состоящем из серии картин, предвещающих гибель планеты. В одной из них облаченная в роскошный свадебный наряд героиня изображена в состоянии целенаправленного устремления к смерти: зритель видит, как сначала она пытается преодолеть путы, препятствующие ее целеустремленному шагу (возможно, символ земных оков, которые она пытается сбросить), а потом застывает в ручье в позе утонувшей Офелии со знаменитого прерафаэлитского полотна (ил. 2, 3).

Ее руки еще удерживают свадебный букет, взгляд открыт, фата и платье топорщатся пока не намокшими складками, но знакомый с живописным образом Джона Милле зритель понимает, что смерть Джастин неотвратима: глаза закроются, букет будет предан течению реки, платье отяжелеет от воды, как на прецедентной картине. Но, в отличие от смерти Офелии, смерть Джастин подается не как трагическая случайность, а как следствие

сознательного выбора, происходящего на почве крушения иллюзий и празднуемого как свадебное торжество⁴⁰.

Впрочем, мы не склонны к тому распространенному в кинокритике осмыслению фильма, в рамках которого «Меланхолия» трактуется как «кино о неизбежности смерти и о том, как ее встретить в отсутствие религиозной или квазирелигиозной идеи» [Долин е], как «панегирик абсолютной смерти» [Бенвенуто, с. 75], «инсценировка фрейдовского Танатоса», «праздник всеобщего разрушения» [Там же, с. 74, 77] и воплощение «воли к смерти» – идеи, роднящей фильм с идеологией фашизма [Тарн]. Семантическое поле фильма многомерно, что выразительно подтверждается его финалом. «Меланхолия» имеет кольцевую композицию: в финальных кадрах фильма фон Триер вновь возвращается к той же теме человеческого самоопределения в ситуации неминуемой гибели, которая была развернута в начале киноповествования. Однако здесь не повторяется ни один из поступков, изображенных в прологе. Фон Триер предложит совершенно иную совокупность жестов героев, как будто отменяя те, которые присвоил им в первых кадрах, повествующих о гибели Земли. Концептуальной значимостью обладает, конечно, изменение в поведении главной героини. Если в прологе Джастин была изображена в акте добровольного ухода из жизни (она сознательно рывала земные оковы, отдаваясь на волю воды, умерт-

⁴⁰ Как известно, текст «Гамлета» содержит разночтения относительно смерти Офелии: является ли она следствием несчастного случая или сознательного самоубийства. Однако Дж. Э. Милле изображает Офелию в соответствии с рассказом Гертруды, которая настаивает на случайности ее гибели:

Она старалась по ветвям развесить
Свои венки; коварный сук сломался,
И травы, и она сама упали
В рыдающий поток. Ее одежды,
Раскинувшись, несли ее, как нимфу;
Она меж тем обрывки песен пела,
Как если бы не чуяла беды
Или была созданием, рожденным
В стихии вод; так длиться не могло,
И одеянья, тяжело упившись,
Несчастную от звуков увлекли
В трясину смерти (пер. М. Лозинского).

вившей Офелию), то в финале ей, наоборот, присвоена созидательная деятельность – возведение символического убежища.

К воплощению этого плана героиня обращается, отвергнув ритуал прощания с жизнью, предложенный ее сестрой. В описании Клер, сестры Джастин, это ритуал пира во время чумы: она предлагает сесть за стол, выпить вина (спеть шиллеровскую «Оду к радости», как издевательски продолжает мысль сестры Джастин) и так пережить последний пароксизм наслаждения жизнью. Джастин противопоставляет предложению Клер ритуал рождения Бога: в приближении апокалипсиса вместе со своим нежно любимым племянником она возводит постройку, которую называет «золотой пещерой», «волшебным гротом» (ил. 4). Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино. Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях⁴¹: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды (ил. 5–8). Внутри этого конуса герои и встречают апокалипсис, в финальных иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом звезды Рождества.

Это самый загадочный образ фильма. Его выстраивание силами героини противоречит ее первоначальной интенции – интенции разрушения. В финальных кадрах она пытается символически соединить конец мира с его началом и так восстановить великий космический цикл, при этом прекрасно отдавая себе отчет в иллюзорности усилий. Но в ситуации неизбежной смерти образ Рождества и подразумеваемого им искупления оказывается единственной опорой смертного человека, позволяющей ему осуществить скорбь, любовь и заботу о другом. Но вряд ли веру и надежду. И в этом плане построенный героиней шалаш является символом великой христианской иллюзии – иллюзии спасения.

В связи с этим символическое присутствие младенца-Христа в сцене кончины Земли можно прочитать и по-другому. Возможно,

⁴¹ Больше православной, но и католической тоже.

героиня, утешая своего племянника иллюзией спасения в «золотой пещере»⁴², сама, наоборот, подразумевает неотвратимую смерть Бога. В акте протеста против иллюзии спасения и бессмертия она символически соглашается с его смертью: Сын Божий, с ее точки зрения, неизбежно разделит участь всех земных существ; как и ее любимый племянник, он не достигнет возраста спасения и не осуществит свою жертву. Примечательно также, что имя мальчика, встречающего апокалипсис в золотой пещере, Лео. Лев, как известно, один из символов Христа. Таким образом героиня как будто отвергает и смысл жертвы Иисуса: вина человечества, с ее точки зрения, не подлежит искуплению. Впрочем, на этом она настаивала с самого начала киноповествования. Но, повторим, даже в случае принятия такой трактовки неоспоримо то, что в образе Рождества героиня находит единственную возможность поддержать тех, кого она любит, облегчив им, насколько это возможно, их уход.

Думается, что в этом финальном образе сошлись те смыслы, парадоксальное взаимодействие которых поддерживают главные изобразительные коды фильма. Это, с одной стороны, смыслы, акцентирующие трагедию предстояния перед лицом смерти одинокого, оставленного Богом и потому выбирающего добровольный уход человека, а, с другой стороны, смыслы, утверждающие любовь к жизни и близким и ценность сохранения достоинства даже в ситуации утраты всех иллюзий. Первые из обозначенных смыслов находят свою поддержку в аллюзии на «Офелию» Милле, актуализированной в прологе. Вторые кодируются иконографией Рождества (в финале фильма). Семантика жизни и Рождества вступает в очевидный конфликт с семантикой смерти и уничтожения.

Этот конфликт поддерживают и другие изобразительные отсылки, использованные в фильме. Важный живописный код, проясняющий переживания героини, появляется в сцене, где Джастин разрушает экспозицию из репродукций на полках библиотеки в доме своей сестры. В экстатическом состоянии она меняет супрематическую живопись Казимира Малевича на репродукции

⁴² Недаром Джастин предлагает ему встретить кончину Земли с закрытыми глазами.

картин Питера Брейгеля («Охотники на снегу» и «Страна лентяев») (ил. 9, 10), Джона Милле («Дочь дровосека» (ил. 11) и «Офелия»), Ганса Гольбейна («Купец Георг Гиссе», ил. 12) и Микеланджело Караваджо («Давид с головой Голиафа») (ил. 13). Думается, что смысл этой «акции» Джастин связан с желанием избавить взгляд от абстракции, лишенной живого смысла, заменить ее сюжетными, исполненными мощным эмоциональным зарядом изображениями, в которых жизнь представлена в самых разных своих проявлениях. И быт, и миф, и природа, и литературный образ, вынесенные на выбранные Джастин картины, утверждают одно – значительность, реальность, смысловую наполненность изображенного. Думается, что так Джастин пытается противопоставить человеческое, чувственное, невероятно сложное в своей смысловой полноте измерение жизни ее низведению к схеме.

Возможно и другое объяснение этой сцены: супрематические схемы героиня воспринимает как символическое изображение поломки целостного единства, символ катастрофы, оставившей после себя разлетевшиеся обломки мироздания. О надвигающемся апокалипсисе она уже знает, оттого и стремится удалить из поля зрения то, что могло бы хоть как-то ассоциироваться с распадом гармонии живого, заменив супрематические свидетельства его возможности изображениями проявлений живой жизни.

Однако какую бы трактовку этой сцены мы ни выбрали, ее символический смысл не изменится. Фактически акцией по замене супрематических репродукций Джастин утверждает счастье человеческого бытия во всей его самой противоречивой полноте – в противоположность смерти, низведению к схеме, согласию на уничтожение. В этом жесте она, конечно, выражает страстную любовь к жизни. И эта любовь в последующих эпизодах найдет свое выразительное подкрепление как в слезах Джастин, оплакивающей последние дни Земли, так и в спокойной радости, с которой она принимает последние дары природы: ее касания, звуки, цвета, вкусы.

В картине фон Триера присутствует еще одно семантическое измерение, создаваемое очень тонкими аллюзиями на такие произведения изобразительного искусства, которые не представлены

в тексте фильма в прямой форме (подобно тем картинам, о которых мы говорили выше). Это картины, одноименные с фильмом фон Триера: гравюра Альбрехта Дюрера «Меланхолия» (1513) (ил. 14) и четыре цитирующих ее картины Лукаса Кранаха Старшего: «Аллегория Меланхолии» (1528) и три «Меланхолии» (из них две – 1532, одна – 1553) (ил. 15–18). И сюжетно, и в отдельных своих деталях эти картины составляют очевидный символический код триеровской «Меланхолии». Все они, во-первых, содержат апокалиптическую семантику. У Дюрера она связана с изображением кометы, готовой врезаться в Землю, у Кранаха – с изображением в левом верхнем углу каждой картины темного облака, в котором в дикой скачке к Земле приближаются ведьмы и бесы верхом на животных и во главе с дьяволом на коне. В искусствоведческих реконструкциях эти персонажи именуются духами Сатурна. Сатурн в рамках средневековой символики, с одной стороны, считался зловещей планетой, оказывающей неблагоприятное воздействие на человека, а с другой – планетой, покровительствующей меланхоликам и труженикам, в частности плотникам и ремесленникам. Очевидно, поэтому апокалиптическая тематика на всех картинах связана с аллегорической фигурой Меланхолии, которая изображена и у Дюрера, и у Кранаха в виде крылатой женщины, погруженной в глубокую задумчивость, у Дюрера – с измерительным прибором в руке, у Кранаха – строгой прут, что, согласно научным комментариям, символизирует интеллектуальные и созидательные таланты меланхолического темперамента, единственно способного к проникновению в метафизические тайны жизни. Эта способность у Кранаха особенно подчеркнута изображением играющих детей, на неведение которых задумчиво взирает Меланхолия, знающая о неизбежном вторжении бесов. Ее печаль – это скорбь знания, а обстругивание палки – символ неустанного созидания даже в ситуации утраты всех иллюзий и ожидания неминуемого конца. Столярные инструменты – традиционный символ созидания – разбросаны и у ног Меланхолии Дюрера.

У фон Триера носительница меланхолии, наделенная даром интуитивного предчувствия апокалипсиса, в финале фильма также

берется за плотницкий инструмент: из обструганных стволов тонких деревьев она строит символическое убежище. Под руководством Джастин ее маленький племянник Лео строгают длинные палки, необходимые для постройки. Как и крылатая Меланхолия на картине Кранаха, Джастин в триеровской вселенной занимает срединное место: обладая знанием о неминуемой гибели, она оказывается предельно дистанцирована от мира других людей с их пустыми играми и ритуалами. Так же и кранаховская Меланхолия, видящая приближающихся бесов, в задумчивости взирает на невинных младенцев.

Наконец, все изобразительные «Меланхолии» (за исключением последней картины Кранаха) объединены образом загадочной сферы. Но если у Дюрера ее легко отождествить с одним из множества предметов, необходимых средневековому мыслителю, то у Кранаха на картине 1532 года она становится элементом загадочной игры, в которой дети пытаются загнать сферу в обруч. Этот образ присутствует и в фильме фон Триера: маленький Лео мастерит астрономический прибор в виде обруча, с помощью которого он надеется контролировать приближение планеты, грозящей разрушить Землю.

Итак, совпадений достаточно, чтобы настаивать на том, что фон Триер ориентировался на образную систему этих средневековых картин. Также очевидно и то, что все они объединены семантикой скорбного понимания жизни как невероятно хрупкой и неизбежно подверженной губительному вторжению страшных сил, о чем и тоскует их центральная героиня.

Таким образом, фильм фон Триера с очевидностью содержит то, что Ю. М. Лотман называл «конфликтом смыслообразования», в нем взаимодействуют противоположные смыслы: с одной стороны, смыслы Рождества, созидания, любви, с другой – разочарования в жизни, согласия на уничтожение и отказ от спасения. Но даже в рамках трагически безысходного прочтения финальных кадров завершение фильма все равно содержит вовсе не хулу жизни на Земле (как это было озвучено по ходу действия: «Жизнь на земле – зло»), а оборачивается скорбным прощанием с ней. Так первоначальный замысел оказывается опровергнут финалом.

Данную интерпретацию мы выдвигаем в противовес мнению, высказанному Зарой Абдуллаевой, с точки зрения которой возведение героиней «волшебного грота» является жалким, «спрофанированным (в духе автора-трикстера) образом спасения» [Абдуллаева, 2011]⁴³. Ее мнению явно противоречат финальные сцены фильма, совершенно лишенные иронического профанирования. Наоборот, они выдержаны в духе печальной патетики, утверждающей серьезность и подлинность происходящего. Момент апокалипсиса обозначен в финале фильма не столько картинами разрушения, сколько эмоцией скорби на лицах людей, встречающих свою гибель. Думается, что такое завершение утверждает ценность жизни вопреки первоначальной убежденности Джастин в том, что жизнь есть зло. А это вновь свидетельствует о парадоксальной противоречивости между авторским замыслом (проклятие иллюзии спасения и бессмертия) и его воплощением (отказ от апологетики апокалипсиса).

Замысел «**Нимфоманки**» – последнего фильма трилогии – поддается реконструкции с большим трудом. Трудность герменевтики «Нимфоманки» связана с целым рядом факторов: это и эклектизм жанровой природы фильма (философская комедия? интеллектуальная драма? трагедия самоопределения? драма социализации?), и явная опора фон Триера на эстетику полифонизма, и демонстративное выведение на экран порнографической и садомазохистской образности, и снова, как и в первых фильмах, смысловая противоречивость.

На первый взгляд, и особенно в соотнесении с первыми двумя фильмами трилогии, в основе идеологии «Нимфоманки» также лежит замысел проклятия. Если в «Антихристе», напомним, авторское проклятие подразумевает (воспользуемся выражением Ницше) христианскую «казуистику греха», а в «Меланхолии» – христианское обещание спасения и бессмертия, то в «Нимфоманке» оно очевидно направлено на (перефразируем Ницше) христианскую

⁴³ Так же интерпретирует этот образ А. Долин, называя его «анекдотической конструкцией», символом того, что человеку нечего противопоставить приговору безжалостной природы, кроме «воображаемого убежища своей черепной коробки» [Долин, 2015, с. 54]. Обнаружение рождественского потенциала этого образа не позволяет согласиться с такой расшифровкой.

«казуистику сострадания и любви»⁴⁴. Впрочем, можно говорить, что объект авторского проклятия в фильмах трилогии универсален: это те установления культуры современного мира, которые в представлении фон Триера покоятся на христианских мифах и иллюзиях. Центральные герои «Депрессии» реагируют на них поступками, чудовищными как в своем протесте (протест изображен в «Меланхолии» и «Нимфоманке»), так и в своем подчинении (в «Антихристе»).

В «Нимфоманке» вновь в центре женщина, причем вполне узнаваемая по первым фильмам трилогии: от героини «Меланхолии» она явно унаследовала энергию бунта, а от героини «Антихриста» – тот предмет, на который направлено ее страдальческое сопротивление, а именно переживание вины, связанной с невозможностью преодолеть чувственные потребности своего тела. Фон Триер как бы возвращается к тому вопросу, который он исследовал в «Антихристе». Это вопрос о характере женской вины и греховности женской природы. Причем возвращение к «старому» предмету открыто подчеркнуто в «Нимфоманке» прямыми цитатами из «Антихриста», самой выразительной из которых является, конечно, сцена возможной смерти ребенка, оставленного матерью, занятой заботами о своей сексуальности.

Однако, если в «Антихристе», вспомним, вина героини была изображена как форма страха перед Оно, неподвластными контролю первичными влечениями человеческого естества, то в «Нимфоманке» речь идет о том переживании, которое было описано Фрейдом как форма страха перед Сверх-Я, внешним принуждением и осуждением. На требования, предъявляемые современным миром к женщине, героиня фон Триера реагирует беспощадным (в отношении себя самой и всех окружающих ее людей) программным бунтом. Действие фильма целиком сосредоточено на том, как героиня пытается реабилитировать сексуальные права женщины, репрессированные, как она думает, современным андроцентристским порядком. Любовь (в том числе к собственному ребенку) героиня также рассматривает как иллюзию, изобретенную в качестве способа манипулирования

⁴⁴ Недаром слоган «Нимфоманки» – «Забудь о любви».

женской природой. В своем протесте она настойчива и последовательна, в отличие от своих подруг, бывших соратниц по избретенной ими вере, противопоставленной извечному обожещению фаллического начала.

С «Антихристом» «Нимфоманку» роднит не только фрейдовский, но и библейский подтекст, связанный с мифологией пришествия Антихриста. Причем, как и в первом фильме трилогии, имя Антихриста с одинаковой степенью возможности может быть присвоено обоим центральным героям фильма.

С одной стороны, атрибуты Антихриста присутствуют в образе самой героини – Джо. Свою гипертрофированную сексуальность она осознает как идеологическую позицию, направленную против той маргинализации, которой в христианском мире подвергается женщина. Сочувствие, материнство, верность она считает выражением лжи и лицемерия, противопоставляя им единственную, как она считает, подлинную реальность – реальность сексуального желания. Джо выведена в фильме как идеолог новой веры, во имя которой она готова страдать, терпеть унижения, одиночество, боль и презрение. И в этом плане превзойти самого Иисуса. Так, в добровольном согласии на бичевание плетью она принимает на один удар больше, нежели Иисус принял перед распятием. Причем аналогию с Христом она проводит вполне сознательно, оправдывая свой визит к садисту тем, что Иисус тоже был жертвой истязаний.

Есть и другие «сатанинские», как говорит собеседник Джо, знаки, которыми отмечена ее история. Самый выразительный из них – видение юной Джо, пародирующее христианский сюжет Преображения: в состоянии чувственного возбуждения ей являются Валерия Мессалина и восседающая на звере апокалипсиса вавилонская блудница. Джо оказывается выделена, избрана – но не Христом, а Антихристом, ведь в христианской мифологии вавилонская блудница изображается его матерью, а зверь апокалипсиса непосредственно с ним отождествляется. Однако утверждение собственного избранничества оборачивается для Джо страшным бременем, сопоставляемым ей самой с несением голгофского креста, подтвержде-

нием чего становится незаживающая рана на ее половых органах, своего рода стигмат, символ мученичества за иную, нехристианскую веру – веру не в любовь, а в право удовлетворения природы, право, репрессированное христианской культурой.

Впрочем, в конце пути, следуя которым, она добивалась реабилитации своих сексуальных прав, Джо приходит к тому же выводу, которым была одержима ее предшественница по трилогии. Это вывод о том, что подчинение природе греховно, а она – «плохой человек», и преступления ее чудовищны. Думается, что именно на эту мысль и работал весь визуальный ряд этого киноповествования, откровенно сближающий его с порнографическим и криминальным фильмом. Степень преступности героини меряется здесь не только посредством вызываемого у зрителя отвращения, но и «по-достоевски» – посредством рассказа о том, как сказывается перверсивность поведения героини на судьбах тех детей, которые невольно становятся персонажами ее истории. Бросив своего собственного ребенка, Джо вовлекает в преступный образ жизни другое дитя, в свою очередь подвергающее ее в финале страшному унижению в отместку за причиненное зло. Таким образом, бунт не освобождает героиню от чувства вины, а наоборот, усугубляет его. Убедившись в разрушительности протеста, она понимает необходимость отказа от прежней веры в правоту желания.

Важно, что на протяжении всего фильма звучит и иной голос. Он сразу вступает в конфликт с той позицией, которую у зрителя моделирует визуальный ряд и которую мы связали с реакцией отвращения и осуждения героини. Это голос оправдывающий, всепонимающий, исполненный сочувственной поддержки. Он принадлежит Селигману, случайному собеседнику Джо, интеллектуалу и, как кажется на первый взгляд, гуманисту, которому она рассказывает историю своей бунтарской жизни. Фон Триер, конечно, подразумевает евангельскую ситуацию «Христос и блудница». На протяжении всего фильма Селигман на разные лады повторяет отказ Иисуса от осуждения грешницы («Я не осуждаю тебя» (Ин. 8 : 2–11)).

Однако зритель, понимающий евангельскую подоплеку сюжета, должен быть сразу насторожен тем, что Селигман опускает

вторую часть Иисусова обращения к блуднице («Иди и впредь не греши»). Эта лакуна в слове выдающего себя за Христа героя не случайна. С одной стороны, она подчеркивает самостоятельность принятого героиней решения начать новую жизнь. В Селигмане она находит сострадательное понимание и поддержку, лишь укрепляясь в своем решении, принятом еще до момента знакомства с ним. С другой стороны, отсутствие в слове Селигмана второй части Иисусова обращения к грешнице выразительно обнажает эгоистическую подоплеку его отказа от осуждения героини. Финальные кадры фильма окончательно разоблачают в нем самозванца, Лжехриста, баюкающего больную совесть своей гостью не во имя сострадания и поддержки, а во имя права требовать вознаграждения, позволившего бы ему реализовать свою подавленную интеллектом сексуальность.

Впрочем, позиция Селигмана, внешне так похожая на позицию Христа, разоблачается и ранее – задолго до финальной точки. Его сочувствие изначально проявляет свою антихристианскую природу, так как в его основе лежит предъявление христианству ницшеанского по мысли и пафосу счета. Так, чувственные права Джо Селигман поддерживает, настаивая на вине христианской религии перед человеком: наложив проклятие на человеческую природу, христианство, с его точки зрения, сакрализовало переживание вины, что, в свою очередь, и повлекло за собой самые чудовищные девиации. Селигман очевидно опирается здесь на идеи ницшевского «Антихриста». При этом, продолжая пафос Ницше, а также в опоре на феминистскую философию, он разоблачает маскулинизм XX века за то, что тот закрепил христианское проклятие исключительно за женской природой, освободив от него мужчину. Мысль о правоте протеста женщины «в защиту своих человеческих прав», как говорит Селигман, и против той вины, которую ей навязывает христианская культура, прямо звучит в финальном монологе героя. Исходя из этой идеи он и оправдывает бунтарское поведение героини в самых его отвратительных формах.

Впрочем, к решению героини об отказе от протеста и необходимости признания вины он тоже относится сочувственно, вызы-

вая у Джо искреннюю благодарность. Она, конечно, видит в нем Христа. И тем страшнее для нее его финальное саморазоблачение, его превращение из Христа в Антихриста, востребовавшего за оказанную поддержку сексуального возмещения.

Финал фильма, на первый взгляд, кажется безысходным. Недаром действие последней сцены разворачивается на затемненном экране: зритель слышит звуки выстрела и побега Джо. Однако той амбивалентности, которой отличались предыдущие фильмы трилогии «Депрессия», финал этого фильма все-таки не теряет, ведь униженная блудница не просто убивает того, кто принуждает ее к греху, она убивает того, кто на протяжении всего действия выдает себя за Христа. Антихрист в финале оказывается повержен в обеих своих ипостасях: и в той, которую воплощает застреленный Селигман, и в той, которую воплощает Джо (она покаянно отказывается от протеста), что, впрочем, не отменяет катастрофичности развязки.

Этот фильм, помимо того, что разрабатывает «достоевскую» тему разрушительности сладострастия, откровенно воспроизводит и сюжетную ситуацию повести «Записки из подполья», а именно ее второй части, касающейся взаимоотношений подпольного человека и Лизы. При этом оба героя этого фильма, Селигман и Джо, являются носителями подполья как психологического состояния. Для Селигмана подпольем становится культура: его существование имеет только интеллектуальное измерение, он тотально отъединен от жизни, что у фон Триера подчеркивается сообщением о его целомудрии. Ему, как и подпольному человеку, «кроме чтения, пойти некуда». Недаром рассказ Джо о своей чувственной жизни он сопровождает интеллектуальным комментарием, прибегая подчас к изощренным культурным ассоциациям, в свою очередь, выдающим его неспособность к пониманию живой жизни и оттого откровенно смехотворным. Близость Селигмана герою Достоевского акцентирована и в образе его жилища: он фактически живет в подполье, куда не заглядывает прямой солнечный свет.

Антагонистка Селигмана Джо также является носителем подполья, отъединившего ее от людей. Таковым для нее становится исключительная сосредоточенность на потребностях своей

сексуальной природы, в разговоре с Селигманом осознанная как вина. Селигман в отношении кающейся нимфоманки, как и подпольный человек в отношении Лизы, играет роль всепонимающего спасителя. Но, как и герой Достоевского, в поддержке героини он подразумевает выгоду, осуществление «собственного хотенья». Но если у Достоевского героиня «уносит с собой свое оскорбление», то у фон Триера она выпускает в лжеспасителя пулю.

Цитируя статью Достоевского «Социализм и христианство», Т. А. Касаткина настаивает на том, что монолог подпольного человека в соответствии с замыслом автора как бы от противного доказывает «необходимость веры и Христа» и, следовательно, обладает положительным потенциалом [Касаткина, 2011]. В фильме фон Триера монолог принадлежит нимфоманке, подпольный Селигман выведен в качестве ее слушателя, которому она доверяет окончательный вердикт в отношении своей жизни, так как видит в нем Христа, своего, как она говорит, «единственного друга». Однако его финальное саморазоблачение, сокрушительное в отношении этических иллюзий и героини, и зрителя, не оставляет ни малейшего повода присваивать финалу фильма хоть какой-нибудь положительный смысл.

Таким образом, в позднем творчестве (в отличие от ранней *Golden Heart Trilogy*) фон Триер отвергает те смыслы, которые Достоевским были выстроены в опоре на веру в Христа: милосердие у него оказывается не просто несостоятельным, но оборачивается своей противоположной преступной ипостасью (*USA*); признание вины не спасает, а убивает, превращая кающуюся героиню в убийцу и самоубийцу (*Antichrist*); стремление к саморазрушению и разрушению всей жизни получает оправдательное подкрепление (*Melancholia*); наконец, понимание ужаса подпольного существования не влечет за собой никаких перспектив: процесс признания героиней своей вины обрывается вынужденным убийством (*Nymphomaniac*).

В связи с этим без преувеличения можно говорить о том, что все фильмы «Депрессии» обладают интенцией проклятия, направленного, как мы писали выше, на ложные, с точки зрения фон Триера,

идеологемы христианского мира: на христианскую концепцию вины, на христианское обещание бессмертия и спасения, на христианскую веру в возможность сострадания и любви к ближнему.

Особенно выделяя тему вины, отметим, что в ее решении фон Триер вступает в откровенную полемику с Достоевским. Если у Достоевского признание метафизической вины – залог человеческого единения и «рая в душе», то у фон Триера оно, наоборот, оборачивается адом самоуничтожения и уничтожения другого. В этом плане представляется неслучайным изображение Эдема в «Антихристе» как топоса ада. Также и в «Меланхолии»: открытие героиней всеобщей вины влечет за собой не умиленное покаяние за всех, но страдальческое согласие на всеобщую смерть.

В том же случае, когда переживание вины обнаруживает свой спасительный потенциал (как в истории нимфоманки, переживающей служение природе как преступление), его осуществление оказывается невозможным из-за предательства другого, поставившего собственное хотение выше сострадания.

Повторим, что такое глубоко трагическое решение темы вины в творчестве Ларса фон Триера (и в первую очередь в рамочных фильмах «Депрессии» – «Антихристе» и «Нимфоманке») очевидно связывается автором с фатальной ошибкой христианской культуры, каковой он считает присвоение женщине вины за первородный грех, повлекший за собой наказание смертью, и фактическое освобождение мужчины от необходимости делить с женщиной ответственность за произошедшее. Ведь, как повествует Библия, Адам, желая избавить себя от обвинений, указывает на Еву как единственно виновную в грехе. Этот мифологический жест во многом и обусловил ужасы средневековой европейской феминифобии, погружение в историю которых погубило рассудок героини «Антихриста».

Благословение «гиноцида» является у фон Триера одним из главных факторов проклятия христианства, которое он принимает вслед за Ницше, правда, имея в виду совсем иной его аспект. И, следовательно, фон Триер вовсе не воспекает «красоту содома», как может показаться при неглубоком прочтении его

последних фильмов, и особенно «Нимфоманки». Представляется, что, наоборот, его интенция связана с переживанием трагических последствий санкционированного христианской культурой предательства женщины. Согласно логике автора, это предательство превращает в проблему саму возможность единения людей и так обесмысливает жизнь.

В рамках предложенной интерпретации творчества Л. фон Триера его позиция очевидно проявляет свою феминистскую основу. Такая реконструкция поддерживается и характером использования им феминистского окказионализма «гиноцид», которому у фон Триера очевидно придается статус концепта, санкционирующего право на критическую рефлексию о христианстве. Еще один аргумент: объясняя в одном из интервью замысел «Антихриста», фон Триер прямо называет себя феминистом: «Я считаю себя феминистом... Я считаю, что религию придумали мужчины. Поэтому и сделал Антихристом женщину. Просто потому, что она противостоит религиозному мужскому началу» [Режиссер Ларс фон Триер]. В этом высказывании фон Триер предлагает вполне определенное толкование названия первого фильма «Депрессии», и хотя Антихристом он называет героиню фильма, аргументация им выдвигается отнюдь не мизогиническая: женщина здесь отождествлена с Антихристом не потому, что она обладает демонической природой, а потому, что такой статус ей присваивает мужская культура.

* * *

Итак, решение темы вины в творчестве Ларса фон Триера от цикла к циклу очевидно меняется, как меняется то содержание, которое присваивается этому чувству. Так, в раннем цикле «Золотое сердце» речь идет об *этической вине*, вине перед другим. При этом переживание вины рассматривается в качестве *залога любви и источника высокой жертвы*: вина перед мужем (Бесс), семьей и друзьями (Карен), сыном (Сельма) и лежит в основе героической самоотверженности героинь «Золотого сердца». Правда, спасение фон Триер дарует только первой героине этой трилогии, венчая

трагическую историю Бесс («Рассекая волны») образом вознесения. В двух других фильмах трилогии («Идиоты» и «Танцующая в темноте») вина спасительным потенциалом не наделена – во всяком случае, в историях самих героинь. Для них переживание вины и ответственности оборачивается мукой и гибелью. Но для тех, кого они любят (Сельма) или кому сочувствуют (Карен), спасением.

В *USA* вина становится *источником злой агрессии*, превращая свою носительницу в убийцу и экзекутора. Причем в этом цикле имеется в виду переживание *экзистенциальной вины*. Особенную отчетливость это чувство приобретает в «Мандерлее» – фильме, завершающем историю Грейс. В основе ее жестокого срыва очевидно лежит страдание, вызванное переживанием собственной несостоятельности перед лицом идеала, боль из-за того, что она не справилась с предназначенной себе высокой ролью и, более того, была разоблачена другими. Однако в *USA* вина является не только предметом переживания со стороны героини, не справившейся с предзаданной миссией, она также становится предметом философского спора. И в рамках этого спора в логике от противного выявляется *положительный потенциал вины*: героиня убеждается, что сокрушение о собственном поступке способно было бы удержать человека от зла, а сострадательное оправдание преступлений человеческой природы, наоборот, способно это зло умножить.

Наконец, в «Депрессии» вина оказывается, во-первых, неосуществима в своем спасительном потенциале, а во-вторых, смертоносна для всех: и для носителя вины, и для тех, кто оказывается участником его истории. Причем здесь речь уже идет о *метафизической вине*, как она понимается в библейской мифологии первородного греха. Вина, вызванная проклятием природы, здесь порождает Антихриста, автоагрессию и благословение всеобщей смерти.

Конечно, такое развитие мысли о вине в творчестве Ларса фон Триера связано с его разочарованием в христианстве. Причем движение авторской мысли от «Золотого сердца» к «Депрессии» со всей ясностью прочерчивает эволюцию этого разочарования. Так, если «Золотое сердце» посвящено героическим образцам христианской любви, в *USA* представлены истории индивидуальной утраты веры

в осуществимость милосердия, то в *Depression Trilogy* речь идет уже о несостоятельности тех положений, на которых основывается культура христианского мира вообще. Поясним: в *Antichrist* фон Триер разоблачает христианский культ покаяния, изображая, к каким чудовищным результатам может привести обостренное переживание вины. В *Melancholia* предметом сомнения становится христианская вера в бессмертие и спасение. В *Nymphomaniac* отвергается возможность подлинного сострадания и бескорыстной поддержки. В этих фильмах центральные христианские постулаты – спасительность покаяния, вера в бессмертие и спасение, надежда на понимание и сочувствие – выведены как ничем не обоснованные иллюзии, опора на которые влечет за собой самые страшные последствия. Как справедливо пишет исследователь творчества фон Триера Антон Долин в рецензии о «Нимфоманке», фон Триер ведет «крестовый поход против гуманизма, состоящего наполовину из прагматичного лицемерия, наполовину из добровольного самообмана» [Долин, 2014]. Думается, что даже шире: это крестовый поход против христианского вероучения, отвергающий не только возможность гуманного отношения человека к человеку, но и возможность любви Бога к человеку. Сам фон Триер прямо говорил об этом в одном из интервью: «Я не могу назвать себя верующим человеком. Уже давно мне представляется, что наша планета, природа и человек не могли быть созданы тем самым милосердным христианским Богом» (цит. по: [Молчанов]).

В этом плане позволим себе предположить, что в позднем творчестве Ларс фон Триер ищет опору в том самом типе мироощущения, который Достоевский воплотил в образе своего героя Ивана Карамазова. Выше, в анализе разных произведений фон Триера, мы уже высказывали данную гипотезу. Обобщим те наблюдения, которые позволяют сближать тип сознания Ивана Карамазова и выразившийся в кинематографической образности тип сознания датского художника: это и страдальческий отказ от понимания мира как разумно, милосердно устроенного порядка, лейтмотивом проходящий сквозь фильмы «Депрессии»; это и сосредоточенность на проблеме справедливости воздаяния; это и использование аргумента о страдании детей с целью акцентиро-

вания вины героев; это и сочетание «хвалы» и «хулы» в рефлексии о том, что составляет ценностные опоры культуры. Наконец, это следование принципу «все позволено»: последний находит свое очевидное выражение в том художественном языке, который практикует Ларс фон Триер, сознательно нарушая все сложившиеся в искусстве интеллектуального кинематографа нормы. Презрение к негласному запрету на визуализацию того, что в непорнографическом кино визуализировать не принято, конечно, имеет у фон Триера философский смысл. Размышляя о человеке, травмированном современной культурой и бросающем ей вызов, автор не желает прибегать к эвфемизмам. В акте принуждения зрителя к страданию для него оказывается «все позволено» – вплоть до формирования эффекта отвращения к образной стороне фильма. Да и само художническое поведение фон Триера, кажется, также подразумевает этот принцип. Достаточно вспомнить историю с публичным выражением симпатии Гитлеру на Каннском фестивале 2011 года, за которое режиссер заплатился выдворением с кинофорума. Хотя думается, что это провокативное высказывание, как и многие другие триеровские жесты, можно было бы рассматривать в контексте феномена юродства⁴⁵. Однако сам кинематографический язык последних произведений фон Триера все-таки демонстрирует близость его позиции карамазовскому тезису.

Подобно Ивану Карамазову, сочинителю легенды о великом инквизиторе, Ларс фон Триер слагает и экранизирует свои собственные поэмы, множеством смысловых совпадений связанные как друг с другом, так и с поэмой Ивана. Такая гипотеза позволяет объяснить и то, что при обилии наблюдаемых мотивов из Достоевского, они в кинематографе фон Триера получают полемическое по отношению к первоисточнику (то есть тексту Достоевского) решение. Трактовка темы вины в последней трилогии фон Триера, пожалуй, составляет самое выразительное свидетельство такой полемики.

⁴⁵ Например, назначение старта проката «Нимфоманки» в ряде европейских стран на 25 декабря, тиражирование собственного образа с заклеенным ртом после каннского скандала и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы начинали эту книгу с мысли о глубокой противоречивости существующей в культуре рефлексии о вине. Обращение к художественному регистру ее осмысления не только подтверждает это наблюдение, но и позволяет сделать некоторые важные обобщения – о том, что переживание вины (во всяком случае, как оно представлено в творчестве выбранных художников) непосредственно связано с рефлексией относительно человеческого самоопределения – по отношению к себе, Другому, миру, Богу; о том, что рефлексия о вине требует обязательного вовлечения в мыслительное поле таких проявлений духовной жизни человека, как прощение, милосердие, искупление, ответственность; о том, что понимание вины в культуре детерминировано характером отношений художника со своими предшественниками и опытом его религиозного самоопределения.

Более развернуто поясним содержание последнего тезиса. В ходе исследования мы убедились, что, «оставаясь со Христом»¹, художник связывает вину с фактором спасения и человеческого единения, сопрягая ее переживание с достижением рая в душе и гармонии «на всем свете» (Достоевский). В контексте отцовской религии Ветхого Завета он трактует вину как фактор, отлучающий человека от самого себя и превращающий его в инструмент служения тому, кому принадлежит власть (Кафка). Наконец,

¹ Мы имеем в виду знаменитые слова Достоевского из письма Н. Д. Фонвизиной 1854 года: «Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими люблю, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, т. 28, кн. 1, с. 176].

разочарование в христианской вере превращает вину в предмет разоблачения и проклятия, заставляя художника связывать с ее переживанием стремление к смерти (поздний Ларс фон Триер). Казалось бы, изменения в понимании вины, которые намечает движение художественной мысли, очевидны. Крайние формы этой мысли демонстрируют Достоевский и фон Триер: если для художника XIX века вина, перефразируем его слова, это «ключи от рая», то для художника рубежа XX–XXI веков переживание вины сам рай превращает в ад.

И все же цельностью осмысления отличается только вариант Достоевского: в его творчестве переживание вины всегда изображено как счастливое² событие. Рефлексия Кафки и фон Триера, как мы имели возможность увидеть, обнаруживает более дифференцированное рассмотрение феномена. Так, Кафка, рисуя убийственный потенциал переживания вины перед другими, с его экзистенциальным вариантом явно связывал возможное осуществление человеком своего подлинного «я».

Еще сложнее акценты расставлены у фон Триера. С одной стороны, в раннем творчестве он опирается на опыт Достоевского, изображая переживание вины как источник доблести и героизма, а с другой, в рамках позднего периода он подтверждает в чувстве вины то разрушительное содержание, которое ему присваивали Кафка, Фрейд и Ницше: в «Депрессии» вина очевидно рассматривается как фактор репрессии «человеческого, слишком человеческого». Но при этом во всех фильмах последней трилогии открыто декларируемая интенция проклятия парадоксально воплощается в формах, полемизирующих с ней. Причем во всех случаях противоречивость авторской позиции особым образом обнаруживает себя в финале, отменяя возможность прочтения триеровских произведений в однозначном ключе, то есть в соответствии с его прямыми антихристианскими декларациями. Повторим, что последние и самим режиссером, и его критиками объясняются как выражение мировоззренческого слома. Однако анализ

² В буквальном смысле этого слова счастливое – то есть позволяющее пережить себя причастным миру других людей, единым с ним.

«Депрессии» показывает, что кризис отношений с культурой в последней трилогии фон Триера находит свое выражение в конфликтном, внутренне противоречивом взаимодействии образов и ситуаций, одни из которых ориентированы на переоценку ценностей, а другие – на их утверждение.

Поэтому, думается, «необходимость веры и Христа» присутствует даже в самых мрачных поворотах триеровской мысли, о чем свидетельствует целый ряд проанализированных нами образов и сцен. Кажется, что проклятие христианства все-таки дается фон Триеру с большим трудом. Недаром последний цикл он именует *Depression Trilogy*, очевидно подразумевая в этом названии то мучительное состояние духа, в которое воплотился переживаемый художником мировоззренческий кризис.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

Абдуллаева З. Добрый человек из Догвилля // Искусство кино. 2003. № 9. С. 24–42.

Абдуллаева З. Триер и Брехт : Диалектический кинотеатр // Театр. 2012. № 8. С. 126–135.

Абдуллаева З. Сумерки эстетизма // Искусство кино. 2011. № 6. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/06/n6-article4> (дата обращения: 20.05.2016).

Афанасенко Я. А. Вина: между наказанием и прощением // Философская мысль. 2012. № 4. С. 129–178.

Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. 304 с.

Бельтцер Т. Ларс фон Триер – маленький рыцарь // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 268–275.

Бенвенуто С. «Земля – это зло» : О фильме Л. фон Триера «Меланхолия» // Лаканалия. 2013. № 12. С. 71–77.

Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. М.; Берлин : Директ-Медиа, 2015. 209 с.

Беньямин В. Франц Кафка. М. : Ad Marginem, 2000. 318 с.

Брянчанинов И. О терпении // Брянчанинов И. Аскетические опыты : в 2 т. СПб. : Б. и., 1886. Т. 1. URL: <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=788>. (дата обращения: 13.04.2016).

Брехт Б. Трехгрошовая опера / пер. с нем. С. Апта // Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. М. : Искусство, 1963. Т. 1. С. 164–260.

Брод М. О Франце Кафке. СПб. : Академ. проект, 2000. 200 с.

Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. 2012. URL: kafka.ru/kritika/read/otchayanie-i-srasenie/7 (дата обращения: 12.02.2017).

Бубер М. О вине и чувстве вины // Моск. психотерапевтич. журн. 1999. № 1. С. 59–86. URL: http://psyjournals.ru/files/23541/mpj_1999_n1_Buber.pdf (дата обращения: 05.06.2016).

Бьоркман С. Ларс фон Триер : интервью / пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб. : Азбука-классика, 2008. 352 с.

Гришина Е. С. Философия вины: к вопросу классификации // Вологодские чтения. Вып. 60. Владивосток : Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2006. С. 59–67.

Давид К. Франц Кафка / пер. с нем. А. Д. Михилева. Харьков : Фолио ; Ростов н/Д : Феникс, 1998. 383 с.

Данилкова Ю. Ю. Проблема вины в творчестве Ф. Кафки : дис. ... канд. филол. наук. М. : Б. и., 2002. 173 с.

Делюмо Ж. Грех и страх : Формирование чувства вины в цивилизации Запада. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 751 с.

Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы : анализ, интервью. Догвилль : сценарий. М. : Новое лит. обозрение, 2007. 416 с.

Долин А. Ларс фон Триер : Контрольные работы. 2-е изд., доп. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 352 с.

Долин А. Всюду – боль : интервью с Л. Фон Триером. 2009а. URL: http://expert.ru/expert/2009/22/vsyudu_bol/ (дата обращения: 21.09.2015).

Долин А. «Нимфоманка»: послесловие. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/nimfomanka-posleslovie/> (дата обращения: 17.08.2016).

Долин А. «Лежу в гробу...» : интервью с Ларсом фон Триером. 2011а. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 13.01.2015).

Долин А. Самосуд : фильм Ларса фон Триера «Антихрист» // Искусство кино. 2009б. № 7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7> (дата обращения: 13.01.2015).

Долин А. Интервью с Ларсом фон Триером // Новая газета. 2011б. 29 июня. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 07.05.2014).

Долин А. Далась вам эта «Меланхолия». 5.12.2011. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/70/details/32438/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.02.2014).

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. Л. : Наука, 1988–1993.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л. : Наука, 1972–1990.

Ермилова Г. Трагедия «русского Христа», или О «неожиданности окончания «Идиота» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения : сб. работ отеч. и зарубеж. ученых. М. : Наследие, 2001. 557 с. С. 446–462.

Забалуев В. Убийство ради жизни // Русский журнал. 2006. 27 июля. URL: <http://www.russ.ru/pole/Ubijstvo-radi-zhizni> (дата обращения: 09.10.2014).

Иванов В. В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе : сб. науч. тр. Петрозаводск : Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1994а. С. 201–210.

Иванов В. В. Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. Петрозаводск, Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1994б. С. 67–100.

Иванов С. А. Блаженные похабы : Культурная история юродства. М. : Языки славян. культур, 2005. 448 с.

Иванов С. А. Византийское юродство. М. : Междунар. отношения, 1994. 234 с.

Ильин Е. Психология совести : Вина. Стыд. Раскаяние. СПб. : Питер, 2016. 288 с.

Казаков А. А. Ценностная архитектура произведений Ф. М. Достоевского. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 2012. 254 с.

Катаев В. Б. «Все за всех виноваты»: к истории мотива в русской литературе // Достоевский и мировая культура. Т. 9. 1997. С. 40–45.

Канетти Э. Другой процесс : Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностран. лит. 1993. № 7. С. 141–195.

Кант И. Предполагаемое начало человеческой истории // Кант И. Тракаты и письма. М. : Наука, 1980. С. 43–59.

Карахан Л. Догвилль и окрестности // Искусство кино. 2003. № 9. С. 57–62.

Касаткина Т. А. Живет в тебе Христос : Достоевский : Образ мира и человека: икона и картина : каталог выставки. 2015. 11 февр. URL: <http://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html> (дата обращения: 08.02.2017).

Касаткина Т. А. «Записки из подполья» в контексте черновых записей Достоевского 1864 года : семинар для учителей в Старой Руссе 12.04.2011 [аудиозапись]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=t1CkcpgSqFo> (дата обращения: 23.03.2015).

Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отеч. и зарубеж. ученых. М. : Наследие, 2001. 557 с. С. 60–99.

Касаткина Т. А. Характерология Достоевского : Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М. : Наследие, 1996. 336 с.

Касаткина Т. А. О фильме Л. Фон Триера «Танцующая в темноте» : Обсуждение фильма и комментариев к нему Т. А. Касаткиной : семинар для учителей литературы в Великом Новгороде 20.10.2010. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ezBIeCd5iOU> (дата обращения: 17.03.2015).

Кафка Ф. Превращение / пер. С. Апт. СПб. : Азбука-классика, 2005. 320 с.

Кафка Ф. Свадебные приготовления в деревне // Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести / пер. С. Апт. Харьков ; М., 1999а. С. 306–323.

Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция 1912–1917 г. / пер. с нем. М. Рудницкого. М. : Ad Marginem, 2004. URL: http://lib.aldebaran.ru/author/kafka_franc/kafka_franc_pisma_k_felicii (дата обращения: 01.06.2012).

Кафка Ф. Дневники 1910–1923 / пер. Е. Кацевой. СПб. : Симпозиум, 1999б. С. 12–482.

Кафка Ф. Дневники 1910–1923. Путевые дневники. Письмо к отцу. Завещание / сост. Е. А. Кацева. М. : Олма-Пресс, 2004. 512 с.

Киселёва М. В. Понятие границы: рецепция Ф. М. Достоевского в австрийской литературе (Ф. Кафка и Р. Музиль) : дис. ... канд. филол. наук. М., Б. и., 2012. 170 с.

Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев : Штиинца, 1985. 201 с.

Кобрин К. Поиск национальной идентичности в Центральной Европе (случай Франца Кафки). URL: <http://morebo.ru/interv/item/kobrin-kaafka#sthash.8SPalBMw.dpuf> (дата обращения: 01.12.2015).

Костенко Е., Кармалова Е. Рецепция творчества Ф. Достоевского в фильмах Л. фон Триера // Гуманитарное знание. Сер. «Преемственность». Омск : Изд-во ОмГПУ, 2005. Вып. 8. С. 88–92.

Криницын А. Достоевский в Германии : в 2 т. // Достоевский и XX век / под ред. Т. А. Касаткиной. М. : ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 178–249.

Лескова Е. В. Проблема родового греха в романе «Братья Карамазовы» // Слово.ру. Балтийский акцент. 2013. Вып. 2. С. 89–94.

Лескова Е. В. Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф. Кафки и Ф. М. Достоевского: экзистенциальный аспект : дис. ... канд. филол. наук. Калининград : Б. и., 2015. 150 с.

Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академ. проект, 2002. С. 192–210.

Лунгин П. Добровольные идиоты // Искусство кино. 1999. № 3. С. 49–51.

Манн Ю. В. Встреча в лабиринте: Кафка и Гоголь // Вопр. лит. 1999. Вып. 2. С. 162–186.

Мановцев А. Свет и соблазн // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отеч. и зарубеж. ученых. М. : Наследие, 2001. С. 225–290.

Мартинсен Д. Настигнутые стыдом. М. : Изд-во РГГУ, 2011. 328 с.

Меерсон О. Христос или «Князь-Христос»? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отеч. и зарубеж. ученых. М. : Наследие, 2001. 557 с. С. 42–59.

Местергази Е. Вера и князь Мышкин : Опыт «наивного» чтения романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отеч. и зарубеж. ученых. М. : Наследие, 2001. С. 291–318.

Молчанов Д. Триер: фон и фигура. URL: <http://www.kinomania.ru/article/47506/> (дата обращения: 08.06.2016).

Набоков В. Ф. Кафка, «Превращение» // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М. : Независ. газ., 1998. С. 325–366.

Назирова Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Назирова Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход : Исследования разных лет : сб. ст. Уфа : Изд-во БашГУ, 2005. С. 103–116.

Ницше Ф. Сумерки кумиров. Антихрист. Ессе Номо / пер. с нем., предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова и К. А. Свасьяна. М. : Олма-Пресс, 2001. 383 с.

Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура : Работы разных лет. СПб. : Юна, 1999. С. 392–407.

Плахов А. Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры. Винница : Аквилон, 1999. 464 с.

Пономарева Г. Б. Творческая история житийного замысла Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., Б. и., 1987. 24 с.

Проблемы с удовольствием : Делез и психоанализ : интервью с А. Шустером. URL: <http://gifter.ru/archive/19309> (дата обращения: 08.09.2016).

Ревель Г. Кто «виноват во всем этом»? Мир героев, структура и жанр романа «Идиот» // Вопр. лит. 2007. № 1. С. 190–227.

Режиссер Ларс фон Триер: Вся жизнь я воровал у Тарковского : интервью // Комсомольская правда. 2009. 2 июля. URL: <http://www.ural.kp.ru/daily/24320.4/512725/> (дата обращения: 05.06.2013).

Рикер П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. М. : Академ. проект, 2008. 695 с.

Рысаков Д. П. Ф. Кафка и Ф. М. Достоевский : Феноменальная рецепция русского реалистического романа («Процесс» – «Преступление и наказание»). М. : Науч. центр славян.-герман. исслед, 2002. 92 с.

Сакутина Т. М. Вина и свобода. URL: <http://institut.smysl.ru/sakutina.php> (дата обращения: 10.05.2016).

Сартр Ж.-П. Бодлер : Биография отдельного лица / пер. с фр. Г. К. Косикова. 2-е изд. М. : УРСС, 2004. 175 с.

Свасьян К. А. Предисловие // Ницше Ф. Сумерки кумиров. Антихрист. Ессе Номе / пер. с нем., предисл. и коммент. Н. Г. Аствацатурова и К. А. Свасьяна. М. : Олма-Пресс, 2001.

Секацкий А. Теология прямого действия // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 288–294.

Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей : ст. и исслед. о русских классиках. М., 1972. С. 23–87.

Соломатин С. В. Метафизическая вина как этическая категория // Изв. ВГПУ. № 260. 2013. С. 88–91.

Степанян К. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» / К. Степанян // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отеч. и заруб. ученых. М. : Наследие, 2001. С. 137–162.

Тарн А. Черная желчь «Меланхолии». URL: <http://alekstarn.livejournal.com/37681.html> (дата обращения: 27.02.2017).

Триер, Л. фон. Интервью: беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с шведск. Ю. Колесовой. СПб. : Азбука-классика, 2008. 352 с.

Триер, Л. фон. Догвилль : сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А., Триер Л. фон. Ларс фон Триер : Контрольные работы ; Анализ, интервью. Догвилль: Сценарий. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 283–394.

Торсен Н. Меланхолия гения : Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / пер. с датск. Я. Палеховой. М. : Рипол-классик, 2013. 704 с.

Туршиева О. Н. Образ превращения в творчестве Достоевского и Кафки // Изв. Урал. гос. ун-та. 2003. № 28. С. 113–132.

Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б. А. Избр. тр. М. : Гнозис, 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 320–332.

Шумский А. Закон или благодать. URL: <http://www.voskres.ru/literature/critics/shumskiy1.htm> (дата обращения: 8.11.2016).

Щенников Г. К. К проблеме художественной метафизики Ф. М. Достоевского // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) : сб. науч. тр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001а. С. 149–163.

Щенников Г. К. Метафизика романа «Идиот» // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001б. С. 23–64.

Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. Неудовлетворенность культурой. СПб. : Алетейя, 1998. 255 с.

Фромм Э. Бегство от свободы / пер. с англ. Г. Ф. Швейника, Т. А. Нувичковой. М. : Академ. проект, 2008. 254 с.

Эпштейн М. Маниакальная витальность : По поводу фильма Л. фон Триера «Нимфоманка» // Сноб. 2014. 17 февр. URL: <http://snob.ru/profile/27356/print/72060> (дата обращения: 18.03.2015).

Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / пер. с англ. Т. С. Драпкиной. М. : Класс, 2004. 576 с.

Ясперс К. Вопрос виновности // Независ. психиатрич. журн. 2013. № 1. С. 7–11.

- Badley L.* Lars von Trier. University of Illinois Press, 2001. 216 p.
- Bradatan C.* 'I was a stranger, and ye took me not in': Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier's *Dogville* // *J. of Europ. Studies*. Vol. 39. Iss. 1. 2009. March. P. 58–78.
- Das Schuldproblem bei F. Kafka // *Kafka-Symposium* 1993, Klosterneuburg. Wien ; Koln ; Weimar : Bohlau Verlag, 1995. 195 s.
- Dworkin A.* Woman hating : A radical look at sexuality. N. Y., 1974. 218 p.
- Dodd W. J.* Kafka and Dostoyevsky : The shaping of Influence. The Macmillan Press LTD, 1992. 237 p.
- Frye N.* Anatomy of criticism. Princeton, 1957. 383 p.
- Jacobsen K. *Dagbog fra Dogville (Diary from Dogville)*. Gyldendal Copenhagen, 2003. Pg. 576.
- Kafka F.* Die Verwandlung und andere Erzählungen. M., 2005. 300 s.
- Kafka F.* Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Miteiner Einleitung von Erich Heller. Frankfurt am Main, 1967. 460 s.
- Kartnager D. M.* Job and Joseph K. Myth in Kafka's *Trial* // *Modern fiction studies*. Philadelphia, 1962. P. 31–43.
- Lumholdt J.* Lars von Trier: Interviews. Univ. Press of Mississippi, 2003. 218 p.
- Strelka J.* Dostojewskij und Kafka : Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende / hg. Al. W. Belobratow und Al. J. Zerebin. St. Petersburg 1994. S. 204–224.
- Slochover H.* Myth in Th. Mann and Kafka // *Myth and Literature*. Lincoln, 1966. 349–355 p.
- Schuster A.* The Trouble with Pleasure : Deleuze and Psychoanalysis. MIT Press, 2016. 223 p.
- Tiefenbach G.* Drama und Regie : Lars von Triers "Breaking the Waves", "Dancer in the Dark", "Dogville". Verlag ; Reihe, 2010. 252 s.
- Weinberg K. *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*. München, 1963.



1. Постер к фильму «Антихрист»



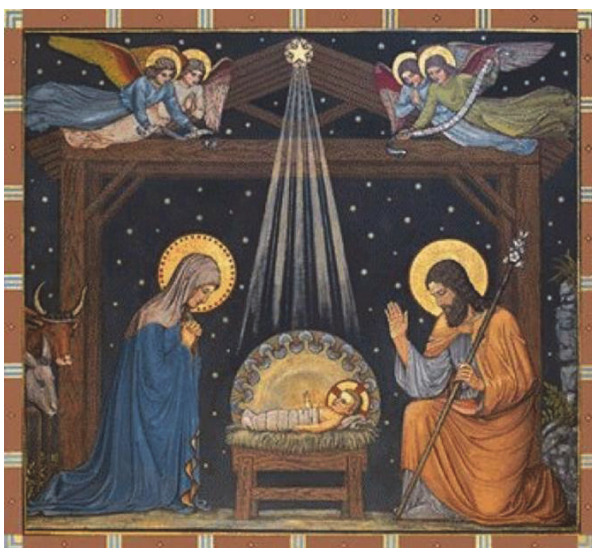
2. Героиня фильма «Меланхолия» Джастин в образе Офелии



3. Джон Эверетт Милле. Смерть Офелии. 1852



4. Герои «Меланхолии» встречают апокалипсис в «золотой пещере»



5. Рождество Христово. Икона



6. Юлия Рейтлингер. Рождество Христово. Явление ангела пастухам. Франция.
Покровский монастырь в Брюсси-ан-От. 1946



7. Рождество Христово. Икона



8. Мастер Франке. Рождество Христово. 1424



9. Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565



10. Питер Брейгель Старший. Страна лентяев. 1567



11. Джон Эверетт Милле. Дочь дровосека. 1851



12. Ганс Гольбейн Младший. Портрет купца Георга Гиссе. 1532



13. Микеланджело Караваджо. Давид с головой Голиафа. 1606–1607



14. Альбрехт Дюрер. Меланхолия. 1514



15. Лукас Кранах Старший. Аллегория Меланхолии. 1528



16. Лукас Кранах Старший. Меланхолия. 1532



17. Лукас Кранх Старший. Меланхолия. 1532



18. Лукас Кранх Старший. Меланхолия. 1553

Научное издание

Турышева Ольга Наумовна

ВИНА КАК ПРЕДМЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ:
Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ,
Ф. КАФКА, Л. ФОН ТРИЕР

Редактор и корректор *Е. В. Березина*
Компьютерная верстка *А. Ю. Матвеев*

Подписано в печать 22.05.2017. Формат 60х84 1/16
Бумага офсетная. Гарнитура Minion
Уч.-изд. л. 8,3. Усл. печ. л. 8,9.
Тираж 100 экз. Заказ 173.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620000, Екатеринбург-83, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru
<http://print.urfu.ru>

...О больших я и потому еще говорить не буду, что кроме того, что они отвратительны и любви не заслуживают, у них есть и возмездие: они съели яблоко, и познали добро и зло, и стали «яко бози». Продолжают и теперь есть его. Но деточки ничего не съели и пока еще ни в чем не виновны.

Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы

Это было яблоко; вдогонку за первым тотчас же полетело второе; Грегор в ужасе остановился; бежать дальше было бессмысленно, ибо отец решил бомбардировать его яблоками. <...> Как наэлектризованные, эти маленькие красные яблоки катались по полу и сталкивались друг с другом. Одно легко брошенное яблоко задело Грегору спину, но скатилось, не причинив ему вреда. Зато другое, пущенное сразу вслед, накрепко застряло в спине у Грегора. Грегор хотел отползти подальше, как будто перемена места могла унять внезапную невероятную боль; но он почувствовал себя словно бы пригвожденным к полу и растянулся, теряя сознание.

Ф. Кафка. Превращение

Она висела на ветке, подобно райскому яблоку, такому спелому, что сочилось всеми соками. И если кто-то сорвал его с дерева, то винить в этом яблоню или ее плоды равносильно обвинению, направленному в пустоту. Грейс уже созрела настолько, что сорвать ее и отведать мог любой, кто пожелает, это был лишь вопрос времени.

Л. фон Триер. Догвилль